# EL LENGUAJE LITERARIO DE LA "NUEVA NOVELA" HISPÁNICA

*Alfonso Sánchez-Rey*

COLECCIONES
MAPFRE
1492

En los años sesenta se produjo una crisis de la narrativa en español, sobre todo de la peninsular. Se necesitaban, por tanto, nuevos planteamientos narrativos. El impulso renovador llega del otro lado del Atlántico, donde empezaba a apuntar de forma vigorosa una generación de jóvenes novelistas innovadores. En ese período existen dos fechas emblemáticas: el año 62, en que se publican en España dos obras fundamentales. La primera de un español, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos y la segunda de un hispanoamericano, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Diez años después, en 1972, irrumpen una serie de obras, sobre todo de América y dos novelas de autores españoles que, por su planteamiento formal suponen la confirmación de que se han asumido ya totalmente los cambios planteados en los años anteriores. La *nueva novela hispánica* se configura como un fenómeno literario que se opondría a la novela elaborada en años anteriores. Alfonso Sánchez-Rey analiza el lenguaje de la novela en cuarenta obras de distintos autores, tanto españoles como iberoamericanos.

Alfonso Sánchez-Rey (Manzanares-Ciudad Real, 1960). Doctor en Filología Hispánica. Investigador correspondiente del equipo de Teoría del Lenguaje Literario del C.S.I.C. Obras: *La escena en el relato* (1988), *El orden temporal en las primeras novelas de Vargas Llosa* (1989).

Colección Idioma e Iberoamérica

# EL LENGUAJE LITERARIO DE LA «NUEVA NOVELA» HISPÁNICA

Director coordinador: José Andrés-Gallego
Director de colección: Miguel Ángel Garrido
Diseño de cubierta: José Crespo


Paseo de Recoletos, 25 - 28004 Madrid
ISBN: 84-7100-202-7
Depósito legal: M. 36903-1991
Impreso en los talleres de Mateu Cromo Artes Gráficas, S. A.
Carretera de Pinto a Fuenlabrada, s/n, Km. 20,800 (Madrid)
Impreso en España-Printed in Spain

ALFONSO SÁNCHEZ-REY LÓPEZ DE PABLO

# EL LENGUAJE LITERARIO DE LA «NUEVA NOVELA» HISPÁNICA



Director coordinador: José Andrés-Gallego
Director de diseño: [illegible]
Diseño de cubierta: José Crespo


Paseo de Recoletos, 25 - 28004 Madrid
ISBN: 84-7100-262-7
Depósito legal: M. 30503-1991
Impreso en los talleres de Mateu Cromo Artes Gráficas, S. A.
Carretera de Pinto a Fuenlabrada, [illegible] (Madrid)
Impreso en España-Printed in Spain

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN



Primera parte

## EL TIEMPO EN LA NOVELA

Segunda parte

LOS DIVERSOS MODOS DE CONTAR

Tercera parte

LA «VOZ» EN LA NOVELA

# INTRODUCCIÓN

## I. Presentación

Parece obligado que las primeras líneas de este trabajo sean, a la par que una amable invitación a leer las restantes, una presentación de lo que en ellas se pretende ofrecer.

Algo que se desprende del mismo título es que nos encontramos ante un estudio sobre la novela y, más concretamente, sobre el lenguaje de la novela. Para ello no vamos a utilizar un tratamiento histórico, o de historia de la literatura, salvo en contadas ocasiones en que se hace preciso enmarcar los fenómenos que se van describiendo. Nuestro interés se dirige más hacia el aspecto formal, es decir, encontrar una respuesta a la pregunta: ¿cómo están escritas las novelas de un período de tiempo determinado? Es, en definitiva, un intento de introducirse a hurtadillas en el taller del artista, del escritor, e ir revolviendo un poco entre sus «fórmulas» para elaborar ficciones y descubrir, en la medida de nuestras posibilidades, alguno de sus secretos. Para los que nos consideramos empedernidos «devoradores» de historias siempre ha sido sugerente imaginar qué pasa por la mente del autor antes de poner sobre el papel los personajes o las acciones, que luego cobran vida ante nuestros ojos. Ésa ha sido, precisamente, la intención que nos ha movido a emprender esta tarea.

En una empresa como ésta se necesitaban dos «ingredientes», ineludibles para hacer un trabajo serio: en primer lugar unos autores y unas obras que fueran la base, el cañamazo, en que poder basar después todas las afirmaciones y deducciones, para que lo dicho no quedara en mera especulación teórica. En segundo término, algo que pue-

de resultar, de entrada, un poco más molesto: un tratamiento «científico», que no dejara las consideraciones elaboradas a merced de las propias impresiones personales. No nos parecía oportuno, por tanto, hacer poesía de la novela, por eso hemos puesto especial cuidado en utilizar un método en cierto modo «académico», pero con un lenguaje lo suficientemente sencillo como para que sea accesible a todos. La única exigencia previa es compartir con el autor su noble pasión por la literatura.

Esta toma de postura tiene también, no cabe duda, sus inconvenientes: cualquier labor de análisis requiere tomar individualmente cada uno de los elementos que configuran el conjunto y, con ello, parece que se pierden los detalles de la obra en su genuina frescura. No obstante, es un modo bastante útil para ir precisando los porqués del resultado final.

Otro de los inconvenientes es si el estudioso de estos temas, en muchas ocasiones, no va más allá de la propia obra que estudia, y saca conclusiones que pueden estar más cerca de la literatura de ficción que de la realidad allí descrita. La pregunta que siempre se hace al crítico literario es ésta: Pero ¿el autor pensaba en hacer esto cuando escribió esto otro? Una posible respuesta es decir (lo cual es algo que siempre queda bien) que la cuestión está mal planteada: no se trata tanto de decir si efectivamente lo pensó sino, más bien, de constatar que lo hizo. Téngase en cuenta que el escritor no es, ni tiene por qué serlo, un crítico, pero sí tiene que ser, al menos, eficaz en lo que escribe, y esto lo logra con una gran disciplina y, sobre todo, a base de una gran intuición. No cabe duda de que determinado recurso literario es capaz de expresar una idea mucho mejor que otro, y eso, a veces, el escritor puede no saberlo teóricamente, pero en la práctica lo utiliza, porque intuye su eficacia. Que después lo reconozca o no, es una cuestión distinta.

Precisamente porque tenemos un gran respeto por la tarea del creador, nuestra labor será ante todo descriptiva. Resultaría un poco pretencioso aventurarse a dar valoraciones personales de lo que está bien o mal escrito, de las excelencias literarias de un autor o una novela de las que aquí se van a tratar. No es que el autor de estas páginas no tenga sus opiniones, es que tales opiniones las considera, aquí, irrelevantes. Va por delante una pretensión de objetividad que esperamos

mantener hasta el final. Sí que ofreceremos datos suficientes para que el sagaz lector pueda, fácilmente, sacar sus propias conclusiones.

## II. Una década de renovación

En estas explicaciones preliminares hay que decir algunas palabras sobre la época que aquí se estudia. Nos acercamos a un periodo de tiempo muy delimitado: los años sesenta, y a un ámbito geográfico también específico: la novela escrita en español en ambos lados del Atlántico.

¿Por qué la elección de una época tan concreta? A esta pregunta puede responderse en primer término, y casi de forma obvia, que por preferencias personales (lo que podría considerarse como razón suficiente); sin embargo, existe quizás una razón más de fondo: se trata de unos años en que se produjo una crisis (en su sentido más etimológico) de la narrativa en español, sobre todo de la peninsular, situación que no se ha tratado suficientemente por la crítica literaria. Y con esto enlaza la segunda justificación: los trabajos que se han centrado particularmente en estos años, han tratado sobre todo cuestiones relacionadas con la historia literaria, estudiando los autores y su entorno histórico, literario e incluso personal, con lo cual se ofrecía un acercamiento en cierto modo parcial al problema: se dejaba de lado el acceso al «lenguaje literario»; acentuando mucho más el por qué, se abandonaba el cómo. Nuestro objetivo es, por consiguiente, la cuestión formal.

Como marcos específicos que sitúen cronológicamente el periodo, hemos escogido dos fechas que podríamos considerar emblemáticas: el año 62, en que se publican en España dos obras fundamentales: la primera, de un autor español, *Tiempo de silencio*, de L. Martín Santos, y la segunda (que consigue uno de los premios literarios del momento), de un hispanoamericano, *La ciudad y los perros*, de M. Vargas Llosa. Ambas serán recibidas como dos novedades importantes que van a hacer pensar ya en un cambio de rumbo de los planteamientos narrativos. Diez años después, en el año 1972, después de la irrupción de una serie de obras, sobre todo del otro lado del Atlántico, aparecen otras dos novelas, esta vez de autores españoles: *Secretum*, de A. Prieto, y *La saga/fuga de J. B.*, de G. Torrente Ballester, que, por su planteamiento

formal, pueden tomarse como confirmación de que se han asumido ya totalmente los cambios planteados en los años anteriores.

La denominación que hemos utilizado en el título, *nueva novela hispánica*, pretende recoger la característica esencial de este periodo, especificando así un fenómeno literario que se opondría, de forma clara, a la novela elaborada en años anteriores. Hay que tener en cuenta, no obstante, que en el año setenta y dos se acuñó este término como eslogan editorial para lanzar al mercado una serie de obras, que se presentaban al público como muestra de la renovación narrativa de algunos autores españoles entonces menos conocidos. Pero esta última denominación tiene un carácter puramente comercial y de promoción, restringida a un momento muy concreto que aquí no nos interesa tanto.

Una vez acotado el tiempo, el problema que se nos planteaba era la elección de las obras. Había que cubrir dos objetivos: que sumaran un número, al menos, «respetable», y a la vez que fueran, de una u otra forma, representativas de la narrativa de estos años. Para darle solución hemos leído sistemáticamente los manuales que tratan de forma genérica este periodo, para llegar así a una lista de novelas en la que no faltara alguna que pudiera considerarse «importante». No se ha seguido al pie de la letra un posible criterio de «relevancia literaria o formal» (aunque, naturalmente, se ha tenido en cuenta) puesto que, como todos sabemos, el grado cero es también significativo. En cualquier caso, nos encontramos con los defectos de cualquier elección: a pesar del esfuerzo que se ponga en ser objetivo, siempre habrá obras que posiblemente podrían haber estado y no están.

El resultado final ha sido la lectura y análisis de cuarenta obras, pertenecientes a distintos autores, tanto españoles como hispanoamericanos; hemos dado prioridad, en cualquier caso, a los primeros, fundamentalmente porque en ellos se muestra, quizá de forma más clara, la evolución, mientras que a los autores del otro lado del Atlántico les cuadra más el «papel» de llevar la iniciativa del cambio de rumbo. De algunos escritores se estudia más de una obra (es el caso de M. Vargas Llosa, G. Torrente Ballester, C. Fuentes o J. Cortázar, entre otros), lo cual resulta también significativo para ir mostrando la evolución personal de alguno de ellos. Así ocurre, por ejemplo, con M. Delibes, cuya primera obra estudiada, *Las ratas*, se desenvuelve en una «línea tradi-

cional», para posteriormente incorporarse a las nuevas corrientes: *Cinco horas con Mario, Parábola del náufrago.*

Al final del trabajo se enumeran, atendiendo a su año de publicación, y citando, en cada caso, la edición consultada, las cuarenta novelas que configuran el objeto de nuestro estudio.

## III. La novela anterior a los años sesenta

En este momento sí que puede ser útil dar unas pinceladas para encuadrar la época que estamos tratando.

Después de la guerra civil el panorama literario español, como ocurre en tantos otros campos, se enfrenta a un periodo de reconstrucción. La vida cultural ha sufrido una pérdida muy importante que es difícil remontar: muchos de los que habían cultivado el género novelesco han muerto o han seguido el camino del exilio; esto, junto con el aislamiento en que cayó el país, hizo que se notaran particularmente los signos de la crisis. Están en la mente de todos títulos que durante los años cuarenta fueron marcando el paso de cierta (no cabe un calificativo más optimista) recuperación: *Nada,* de C. Laforet, o *La familia de Pascual Duarte,* de C. J. Cela, son ejemplo de ello. En términos generales nos encontramos con unos temas e incluso modos de contar bastante ligados a la situación del momento: un ambiente más bien desolado y triste que subrayaba, con unos planteamientos de fondo existencial, el pesimismo derivado de un mundo que salía a duras penas de una guerra mundial.

La narrativa española de los años cincuenta siguió a grandes rasgos los temas de la inmediata postguerra: un realismo social, en algunos casos muy acusado, y unos procedimientos formales que pueden considerarse como «tradicionales». La propia situación de la cultura española hacía que las influencias exteriores se dejaran notar poco: autores ingleses, norteamericanos e incluso franceses, se leen escasamente, ya que existen grandes dificultades para acceder a ellos, sobre todo para un público más general. De aquí que pasen inadvertidos los nuevos modos que partían, no obstante, de obras muy anteriores como el *Ulises,* de Joyce, o *En busca del tiempo perdido*, de Proust.

Por consiguiente, habrá que esperar unos años más para incorporarse a las nuevas tendencias. De hecho, las novedades quedarán reducidas al ámbito de los premios literarios, que, no cabe duda, contribu-

yeron a divulgar y a consagrar obras y autores que posteriormente tendrían mucho que decir. Este panorama, sin embargo, potenciaba cierta inercia, con el agotamiento, en algunos casos, de temas y recursos con que llevarlos a cabo.

Se hacía, por tanto, necesario un «nuevo aire», unos nuevos planteamientos narrativos que consiguieran nuevos lectores, brindándoles algo atrayente e imaginativo. Este impulso vendría del otro lado del Atlántico. Allí empezaba a apuntar de forma vigorosa una generación de jóvenes novelistas que «escribían de otra forma». Grandes lectores de los narradores de este siglo, conocedores de la vieja Europa, donde casi todos ellos vivieron durante algunos años, muy influidos por la realidad social y cultural de ese momento histórico, se plantearon el relato novelesco como una aventura personal que debía vivir no sólo el propio autor, sino fundamentalmente el lector. Con ello se daba paso a una revitalización del género, iniciada ya por algunos escritores anteriores: M. A. Asturias, J. Rulfo, etc. Este nuevo rumbo se iniciaría de forma evidente a principios de los años sesenta y llegaría como impulso renovador a la Península, donde habría de cuajar muy claramente.

Los años sesenta se configuran, por consiguiente, como una década donde se produce una gran «ebullición» en la narrativa hispánica, impulsada por los escritores hispanoamericanos y seguida, muy de cerca, por los escritores peninsulares: los premios literarios se ven «copados» por estos jóvenes autores, que dan un tono distinto a su manera de contar los hechos y a los propios hechos contados. Tal fenómeno literario tiene un reflejo editorial evidente: se lee mucho a los autores del otro lado del Atlántico y se intenta imitarlos (no siempre con igual fortuna). Es el auge de lo que se ha llamado el «boom hispanoamericano».

De esta forma ven la luz obras de gran importancia como pueden ser *Rayuela*, de J. Cortázar, *La ciudad y los perros*, de M. Vargas Llosa, *Cien años de soledad*, de G. García Márquez, *Cinco horas con Mario*, de M. Delibes, o *La saga/fuga de J. B.*, de G. Torrente Ballester, por citar sólo algunas.

## IV. Una descripción formal de la novela hispánica

Hemos hablado, hasta el momento, de cuál es nuestro objetivo. Nos queda, sin embargo, detallar cómo vamos a llevarlo a cabo. Es el momento de hablar del método y la terminología.

Junto con la palabra novela, en torno a la cual existe cierto acuerdo (a pesar de lo difícil que es dar una definición que contente a todos), en muchas ocasiones nos encontramos con otros términos que parecen utilizarse como sinónimos: *relato, narración e historia.* Nosotros, sin embargo, vamos a utilizarlos en una significación más técnica, ya que, a partir de ahí, podremos sacar una serie de conclusiones que son de gran importancia para nuestro trabajo.

Pensemos en una imagen que puede resultarnos familiar: el abuelo, sentado al calor del fuego, cuenta historias a los nietos. Historias que aunque se repitan resultan siempre interesantes, porque el abuelo es un buen narrador. Una de ellas nos gusta particularmente, es la historia del navío francés, y el abuelo se hace poco de rogar, porque precisamente ésa le trae recuerdos especialmente queridos; todas las veces que se la hemos oído la ha adornado con detalles nuevos, con alguna anécdota en la que antes no habíamos reparado. Esta situación nos va a servir para establecer la distinción que existe entre las palabras citadas.

Empecemos por el término *historia.* Cuando decimos «contar una historia» sabemos que se alude a una serie de acontecimientos con una unidad temática, por ejemplo, la historia del navío francés. Por tanto, lo que caracteriza a la historia como tal no son los detalles, sino precisamente el tema que trata. La *historia* es, en definitiva, el contenido de lo que se nos cuenta.

Con el término *narración* pasamos a algo más técnico. La *narración* sería el acto por el que un narrador cuenta esos hechos determinados que constituyen la historia, la situación concreta en que se produce la acción de contar. Cada vez que el abuelo se pone delante del fuego y empieza a contar comienza ese momento mágico de la *narración.*

Finalmente, el término *relato*, en su sentido más preciso, alude al producto, al resultado de tal acto, es decir, la forma concreta en que se cuentan los hechos. Hablando más técnicamente, sería su configuración lingüística. A veces también lo llamamos *discurso narrativo.* El abuelo es capaz de hacer de una historia algo siempre nuevo, porque sabe contarla siempre de forma distinta, le salen relatos diferentes. En eso consiste el placer de los nietos y del propio abuelo: no en lo que cuenta, sino en la manera especial de contarlo.

A partir de estas tres nociones, tan estrechamente implicadas entre sí, pueden establecerse distintas relaciones que constituyen, en definitiva, la base teórica del método escogido, la estructura sobre la que se sostiene nuestro trabajo.

Pero avancemos un poco más. Teniendo en cuenta que el relato puede reducirse esencialmente a especificar una acción, y que, desde el punto de vista lingüístico, el verbo es la parte de la oración que manifiesta la acción, puede establecerse un paralelismo entre ambas nociones: *relato* y *verbo*, de tal forma que los accidentes del verbo serían trasladables, en cierto modo, al relato. Nos encontramos, por tanto, con las categorías de *tiempo, modo* y *voz* que permiten clasificar los distintos problemas del discurso narrativo. El *tiempo* aludiría a las relaciones temporales que se pueden dar en el discurso; el *modo* a las diversas posibilidades de configurar textualmente un escrito; la *voz*, por su parte, señala al emisor y al receptor del relato. A cada una de ellas le dedicaremos una de las tres partes en que está dividido nuestro trabajo. Sin embargo, más que adelantar en este momento una definición de estos conceptos, remitimos a las páginas concretas en que se da cuenta de ello. Sí que podemos anunciar que tanto el *tiempo* como el *modo* aluden a las relaciones establecidas entre historia y relato, mientras que la voz concretaría las relaciones entre narración y relato, narración e historia.

A partir de aquí se pueden derivar los diversos procedimientos narrativos utilizados por el escritor para construir sus ficciones, los cuales podrían reducirse a cuestiones formales. El estudio exhaustivo de todos ellos permite un acercamiento al lenguaje literario de la novela. Nuestro trabajo consistirá en ir aplicando estos planteamientos tomados del crítico francés G. Genette [1].

Uno de los problemas que hemos tenido para llevarlo a cabo ha sido la cuestión terminológica: en un trabajo de síntesis, como es éste, sobrecargar el texto con términos demasiado «técnicos» puede dificultar la lectura, sin embargo, la precisión en lo que se va exponiendo es siempre preferible a la ambigüedad o las generalidades. Se asume, por

[1] Hemos utilizado, de este autor, las obras «Discours du récit», en *Figures III*, París, Seuil, 1972 y *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983. En español sólo existe, por el momento, traducción de la primera de ellas: «Discurso del relato», en *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

consiguiente, el reto, que trataremos de superar en la medida de nuestras posibilidades.

Intentaremos exponer cada problema concreto de manera sencilla, para facilitar la labor a quien no esté familiarizado con este método de trabajo. Precisamente por esto, hemos puesto especial cuidado en la elección de los ejemplos, que pretenten, ante todo, clarificar las afirmaciones que vamos haciendo, a fin de que cualquier cuestión esté lo suficientemente contrastada y no se quede en mera teoría. El hecho de que sean muy numerosos creemos que puede hacer más agradable la lectura, a la vez que sirve de homenaje a los esforzados novelistas, que saben deleitar a los lectores y dan trabajo a los críticos.

[illegible] sí, pueden establecerse distintas relaciones que constituyen [illegible]

[illegible]

so, con las categorías [illegible] distintos problemas del discurso narrativo. El tiempo alude a las relaciones temporales que se pueden dar en el discurso; el modo a las diversas posibilidades de configurar textualmente un escrito; la voz, por su parte, señala al emisor y al receptor del relato. A cada una de ellas le dedicaremos una de las tres partes en que está dividido nuestro trabajo. Sin embargo, más que adelantar en este momento una definición de estos conceptos, remitimos a las páginas concretas en que se da cuenta de ello. Sí que podemos anunciar que tanto el tiempo como el modo aluden a las relaciones establecidas entre historia y relato, mientras que la voz concentra las relaciones entre narración y relato, narración e historia.

A partir de aquí se pueden derivar los diversos procedimientos narrativos utilizados por el escritor para construir sus discursos, los cuales podrían reducirse a cuestiones formales. El estudio exhaustivo de todos ellos permite un acercamiento al lenguaje literario de la novela. Nuestro trabajo consistirá en ir aplicando estos planteamientos tomados del crítico francés G. Genette.[1]

Uno de los problemas que hemos tenido para llevarlo a cabo ha sido la cuestión terminológica: en un trabajo de síntesis, como es éste, sobrecargar el texto con términos demasiado «técnicos» puede dificultar la lectura; sin embargo, la precisión en lo que se va exponiendo es siempre preferible a la ambigüedad o las generalidades. Se asume, por

[1] Hemos utilizado, de este autor, las obras «Discours du récit», en *Figures III*, París, Seuil, 1972, y *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983. En español sólo existe, por el momento, traducción de la primera de ellas: «Discurso del relato», en *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

PRIMERA PARTE

# EL TIEMPO EN LA NOVELA

## I. La cronología general del relato

Cuando hablamos de tiempo dentro del relato novelesco nos encontramos con un concepto demasiado genérico. ¿Qué entendemos exactamente por tiempo? ¿Nos referimos a la ambientación «histórica» de los acontecimientos que allí se nos cuentan? ¿Se trata más bien de la duración de esos acontecimientos? ¿No podría hablarse, incluso, de lo que nosotros mismos tardamos en leer esa historia determinada?

Efectivamente, todos ellos y alguno más pueden indicar cierta temporalidad. Conviene, pues, ir delimitando cuáles son esos diversos tiempos, y su importancia dentro del relato.

Supongamos que quiero contar la biografía de una persona. Es evidente que la referencia concreta de mi narración serán los hechos de esa vida desde su nacimiento hasta el momento actual; tomando esto como base, voy utilizando ese material para exponer, según mi criterio, los acontecimientos de la existencia de esa persona. Ése es, en cierta forma, el mecanismo que utiliza también (salvadas, naturalmente, las distancias) el narrador de ficción: recrea un mundo ficticio, que toma como referencia, y a partir de ahí, cuenta la historia. Podemos decir, según eso, que son cosas distintas la vida concreta de la persona citada y la biografía resultante, ya que en el proceso de composición, por ejemplo, se ha intentado evitar las repeticiones, el ser demasiado prolijo, se ha puesto de relieve determinado hecho que se considera importante, etc. Hemos introducido, con ello, una valoración e interpretación de los hechos que configuran esa vida. En el relato de ficción ocurre algo similar.

Acudiremos a la vía del ejemplo. Pensemos que intento contar lo que le ha ocurrido a un conocido en las primeras horas de la mañana y digo:

> Juan se ha levantado hoy a las ocho, desayunó y salió para el trabajo sin darse cuenta de que se había puesto el jersey al revés. Es comprensible, había cenado demasiado y durmió mal, por lo que a esas horas andaba un poco despistado. Esta noche se acostará temprano.

Hemos descrito una serie de hechos que nos dan una idea clara de lo que hizo Juan. Pero si analizamos la forma de contarlos veremos que la utilización del tiempo es aquí un poco peculiar: los acontecimientos no se suceden en el orden en que ocurrieron, sino en un tiempo distinto.

En este texto existen, al menos, dos tiempos diferentes: el tiempo de la historia y el tiempo del relato.

El *tiempo de la historia* es el tiempo referencial del discurso narrativo: los acontecimientos se sitúan linealmente en él, según un orden causal-temporal. Es el tiempo que constituye el punto de referencia de lo contado.

El *tiempo del relato* es el que configura, el que da forma a la historia desde el punto de vista constructivo. Es, por llamarlo así, el tiempo interno del discurso narrativo.

Se podría hablar también de un tercer tiempo, que cabe mencionar en todo discurso narrativo: el *tiempo de la narración.* Con ello completaríamos las correspondencias entre los tres términos que presentábamos en nuestra introducción: *historia, relato, narración*, ya que a cada uno le correspondería un tiempo diferente. No obstante, el tiempo de la narración es un tiempo peculiar, que apunta, concretamente, a las relaciones del narrador con el relato que cuenta. De momento vamos a dejarlo en un segundo plano, nos ocuparemos de él al final de esta primera parte de nuestro trabajo.

Volvemos ahora, tras este paréntesis, a esos dos tiempos fundamentales de los que parten una gran diversidad de recursos narrativos. Hay ocasiones en que el autor dispone paralelamente el tiempo de la historia y el tiempo del relato; cuando esto ocurre asistimos a una narración lineal de los acontecimientos, ordenados según su sucesión cronológica; sin embargo, esto no suele ser lo habitual, sobre todo en la

novela de este siglo. Los autores, con mucha frecuencia, prescinden de una cronología lineal del relato, ya que cuando se alteran las secuencias lógicas, se crea un tiempo subjetivo, de tal forma que es el lector el que reconstruye, con los datos que se le dan, ese tiempo efectivo en que tienen lugar los hechos. Es una de las fórmulas que utiliza Marcel Proust para recrear ese ambiente íntimo y sugerente de su novela *En busca del tiempo perdido*.

Todo ello nos muestra la importancia del tiempo del relato, ya que es el que estructura el discurso narrativo. Pero no hay que perder de vista que nos encontramos en este caso con un pseudo-tiempo, con un tiempo reelaborado y, en cierto modo, falso. No obstante, es el que nos introduce en el juego narrativo de la ficción novelesca. Cuando leemos o escuchamos una historia, lo que nos llega es este tiempo, el tiempo del relato, y a partir de él hemos de reconstruir ese otro tiempo «real», el tiempo de la historia, que es su referencia. La ficción, no cabe duda, sabe imponer sus propias reglas, y hay que aceptarlas.

De cualquier forma, las relaciones temporales establecidas entre los acontecimientos narrados y la historia es lo que nos va dando una serie de índices de cómo está construido el relato, y nos ayuda a situarlo en una determinada «temporalidad».

Tales relaciones son, fundamentalmente, de tres tipos:

1. La relación entre la sucesión de acontecimientos en la historia y su disposición en el discurso apunta a hechos de *orden*.

2. La relación entre la duración de la historia y la longitud del relato remite a hechos de *velocidad*.

3. Finalmente, la relación entre las repeticiones de la historia y las del relato son hechos de *frecuencia*.

Este capítulo lo dedicaremos a estudiar, más en detalle, tales relaciones. Pero antes de pasar adelante, aclararemos alguna cuestión más que puede quedar en el aire.

¿Qué ocurre con los tiempos verbales? ¿Tienen también una importancia determinante en el relato? Parece oportuno decir alguna palabra al respecto.

La configuración del propio lenguaje, efectivamente, exige que cualquier acción se sitúe en un tiempo determinado; los tiempos verbales, por tanto, sirven para situarnos temporalmente respecto a una acción concreta. De ahí su importancia, también, en el relato. Es más,

la utilización de tales tiempos tiene, dentro del discurso narrativo, un funcionamiento específico que establece diferencias notables con la utilización que hacemos de ellos en el lenguaje habitual. Sirven, por ejemplo, para establecer contextos narrativos determinados, es decir, partes del relato que establecen oposición con otras secuencias: el indefinido parece ser más habitual en los pasajes estrictamente narrativos, mientras que el imperfecto es más frecuente en la descripción. De cualquier forma, no cabe duda de que no expresan solamente un tiempo, sino que pueden ser los índices, en un momento determinado, de otros recursos narrativos, sugiriendo, por ejemplo, que una oración no hay que atribuírsela al narrador, sino a uno de los personajes.

No cabe duda de que el estudio de los tiempos verbales es una cuestión que requiere un tratamiento mucho más extenso, lo cual no es nuestro cometido en estos momentos. De cualquier forma, sí que trataremos de ir explicando su funcionamiento al hilo de los problemas que nos vayan surgiendo.

## II. El orden temporal y sus alteraciones

Para explicar esta noción nos puede servir muy bien el ejemplo que poníamos unas líneas más arriba:

> Juan se ha levantado hoy a las ocho, desayunó y salió para el trabajo sin darse cuenta de que se había puesto el jersey al revés. Es comprensible, había cenado demasiado y durmió mal, por lo que a esas horas andaba un poco despistado. Esta noche se acostará temprano.

Puesto que tenemos que introducir una serie de términos que, en un primer momento pueden desorientar al lector, trataremos de facilitar al máximo su comprensión. Para ello, vamos a mostrar, gráficamente, los dos tiempos (de la historia y del relato) que pueden deducirse del ejemplo que hemos dado. Le damos un número a cada una de las acciones realizadas por Juan:

| | |
|---|---|
| 1 = Cenar | 6 = Desayunar |
| 2 = Dormir mal | 7 = Salir para el trabajo |
| 3 = Levantarse | 8 = Trabajar |
| 4 = Andar despistado | 9 = Volver a casa |
| 5 = Ponerse el jersey | 10 = Acostarse |

Con ello podemos establecer el esquema de los dos tiempos:

*Tiempo de la historia:*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

*Tiempo del relato:*

3 6 7 5 1 2 4 10 (8) (9)

Como vemos, el orden de los acontecimientos en su disposición textual es distinto a la sucesión cronológica (los hechos tal y como sucedieron «realmente»).

Esto nos permite ya hacer un intento de definición: llamamos orden temporal a la relación establecida entre los acontecimientos en su sucesión cronológica lineal (tiempo de la historia) y su disposición concreta en el relato (tiempo del relato). Esta noción, por tanto, incluye toda la serie de fenómenos que alteran de una u otra forma la coincidencia que, teóricamente, podría establecerse entre ambos.

En el ejemplo, podemos observar que se han producido una serie de rupturas temporales que han alterado el orden. Cada una de estas rupturas entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato da lugar a lo que se denomina *anacronía narrativa.*

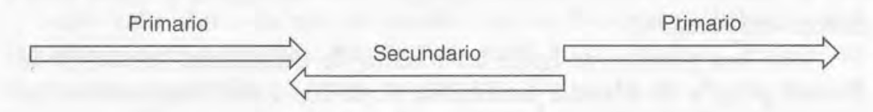
La *anacronía,* por tanto, es una alteración temporal en el relato, que tiene lugar cuando la historia se detiene para dar paso a un suceso con distinta cronología a la expresada, en ese momento, por el discurso narrativo. En nuestro ejemplo, cada vez que se rompe el orden numérico establecido, es índice de que nos encontramos ante una anacronía. La comparación entre las dos secuencias numéricas es sintomática: la confusión al ponerse el jersey se ha producido antes de la salida de casa, e igualmente, el hecho de haber cenado mucho, y como consecuencia el dormir mal, es anterior a los otros hechos enunciados. Se han dado, por tanto, una serie de rupturas en el orden temporal, unas anacronías.

Toda anacronía introduce, por decirlo así, distintos niveles en la temporalidad del relato, que se pueden ir entrecruzando unos con otros.

Para comprender más exactamente en qué consiste este recurso, cabe aludir a dos conceptos sumamente gráficos: *relato primario* y *relato*

*secundario.* Consideramos *relato primario* a aquel que da paso a la anacronía, mientras que la propia anacronía configura, en sí misma, el *relato secundario.*

El relato primario está constituido por la línea temporal básica que da cuerpo a la historia: *Juan se ha levantado hoy a las ocho...* En torno a él surgen las distintas alteraciones temporales, que son tales en tanto se salen de la línea que queda trazada por ese relato primario: *se había puesto el jersey al revés, durmió mal*, ya que indican un plano temporal diferente al establecido. Lo podemos ver más claramente en el siguiente esquema:




Existe, por tanto, una relación de cierta dependencia entre la línea de acción que constituye el relato primario y la expresada por el relato secundario, ya que uno existe en función del otro.

Con la denominación de relato primario no se pretende aludir a la posición que ocupa dentro del discurso (puesto que puede no ser la primera marca temporal que el relato nos muestra) ni a su importancia en el texto, es decir, su relevancia dentro de la historia general. El relato primario apunta, más bien, a una especie de grado cero en lo referente al tiempo (sería un tiempo no marcado), de tal forma que es la referencia concreta respecto a la cual se situarían las distintas acciones de la historia. El relato primario se convertiría así en una especie de eje de la narración, que serviría para introducir las demás acciones narrativas; su valor, por consiguiente, es puramente referencial. Cuando yo hablo, mi situación como hablante implica que los términos aquí, allá, antes o después los establezco respecto a mi persona, respecto al lugar y al tiempo que yo asumo; de igual forma, el relato primario tendría una función similar: ser la referencia respecto a la cual se sitúan los demás tiempos dentro del relato.

Para avanzar en el análisis introduciremos algún término más: llamamos *alcance* de la anacronía a la distancia que la separa del relato primario, mientras que su *amplitud* es la extensión que ocupa dentro de la historia.

Volviendo a nuestro pequeño relato, si consideramos una de las anacronías introducidas *(había cenado demasiado y durmió mal)*, veremos que constituyen un relato secundario; su alcance es escaso, ya que la acción que en él se describe se solapa con las otras acciones (levantarse, andar despistado, ponerse el jersey...); su amplitud se puede considerar también reducida, ya que cubre dos acciones de las diez que, de una u otra forma, se sugieren:

3 6 7 5 1 2 4 10 (8) (9)

A partir de aquí puede constituirse la tipología de las anacronías. Una anacronía será *externa* cuando su amplitud, su desarrollo, queda fuera del relato primario que le da paso. Vamos a citar ya, a partir de aquí, ejemplos de las novelas estudiadas:

> El padre, fiel a hábitos heredados de sus abuelos campesinos, había descansado siempre en una habitación del primer piso, sobre un camastro de lona con una bacinilla mexicana, de plata, que él mismo vaciaba al amanecer en el tragante de orines de la caballeriza, con gesto amplio de sembrador augusto.
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 19)

En esta secuencia lo que se nos cuenta, los hábitos del padre de los protagonistas, queda fuera de lo que constituye el eje narrativo básico de la novela, centrada en los sucesos que son posteriores a la muerte del padre. Por tanto estamos ante una *anacronía externa*.

La anacronía será *interna* cuando su amplitud quede incluida dentro del relato primario:

> La primera vez que vino a verme sacó el paquete de su bolso negro y me lo tendió. Lo guardé rápidamente, casi sin respirar. Lo apreté con fuerza mientras volvía al recreo.
>
> (E. Quiroga, *Escribo tu nombre*, p. 47)

Teniendo en cuenta que la novela describe la vida de una niña en un internado, estaríamos ante una *anacronía interna*, ya que en la se-

cuencia citada nos encontramos ante un hecho que tiene lugar después de la llegada de la protagonista al colegio.

Puede hablarse también de anacronías *mixtas*. Es decir, una parte queda fuera del relato primario mientras la otra está incluida en él. El ejemplo, aunque extenso, nos parece claro:

> La gente de Región ha optado por olvidar su propia historia: muy pocos deben conservar una idea veraz de sus padres, de sus primeros pasos, de una época dorada y adolescente que terminó de súbito en un momento de estupor y abandono. Tal vez la decadencia empieza una mañana de las postrimerías del verano con una reunión de militares, jinetes y rastreadores dispuestos a batir el monte en busca de un jugador de fortuna, el donjuán extranjero que una noche de casino se levantó con su honor y su dinero; la decadencia no es más que eso, la memoria y la polvareda de aquella cabalgata por el camino de Torce, el frenesí de una sociedad agotada y dispuesta a creer que iba a recobrar el honor ausente en una barranca de la sierra, un montón de piezas de nácar y una venganza de sangre. A partir de entonces la polvareda se transforma en pasado y el pasado en honor: la memoria es un dedo tembloroso que unos años más tarde descorrerá los extertores agujereados de la ventana del corredor.
>
> (J. Benet, *Volverás a Región*, p. 17)

En este caso, aunque la secuencia tiene su comienzo con anterioridad a los acontecimientos descritos en el eje narrativo central, su desarrollo queda en parte incluido y en parte excluido de ellos.

Tales distinciones tienen gran interés en el análisis del relato, ya que, según nos encontremos ante uno u otro tipo de anacronía, habrá más o menos posibilidades de interferencia con el relato primario. Por ejemplo, se da mayor interferencia con las anacronías internas, y por lo tanto es más fácil que se pierda el hilo de la narración.

No obstante, la distinción que nos va a resultar más productiva es la establecida según la dirección en que está orientada la anacronía. De esta forma, se pueden distinguir dos tipos claros: la mirada hacia atrás, cuyo nombre técnico es el de *analepsis* (en el cine recibe el nombre de *flash-back*), y las anticipaciones, que se denominan *prolepsis*. Esta terminología intenta evitar los nombres, quizá más gráficos, de «retrospección» y «anticipación», ya que poseen unas connotaciones psicológicas

que pueden hacer pensar en cuestiones distintas de las que aquí nos interesan.

*La mirada hacia atrás*

Llamamos *analepsis* a la evocación, fuera de lugar, de un acontecimiento anterior al momento preciso de la historia en que se introduce tal anacronía. Es decir, volver sobre un hecho que se ha producido antes de lo que se está contando. Se trata, en definitiva, de una vuelta a un punto del pasado. Si retomamos el ejemplo que dábamos al principio de este apartado, la secuencia siguiente: *salió para el trabajo sin darse cuenta de que se había puesto el jersey al revés*, supone la introducción de una analepsis: el hecho de *ponerse el jersey* se ha producido antes de *salir para el trabajo*.

Siempre que una secuencia constituye un eje narrativo determinado, decimos que nos encontramos con una *diégesis* específica. Por consiguiente, cada anacronía introduce un eje diegético nuevo, una unidad narrativa específica, una diégesis.

Podemos pensar de nuevo en la imagen del abuelo que nos cuenta la historia del navío francés: hay veces que vuelve sobre un detalle que había olvidado, entonces entendemos mucho mejor lo que nos iba diciendo, luego prosigue con su relato; pero en algunas ocasiones, se acuerda de una anécdota que no tiene mucho que ver con la historia que tanto nos gusta, sin embargo, nos la va describiendo de forma tan gráfica que retiene nuestra atención; cuando esto ocurre hace una pequeña pausa, da una chupada a su pipa y retoma el hilo de su historia. Este ejemplo nos va a dar pie para establecer una distinción dentro de las analepsis (que en general sería también válida para otro tipo de anacronías). Podemos hablar de *analepsis heterodiegéticas* y *analepsis homodiegéticas*.

Las *analepsis heterodiegéticas* introducen una secuencia con un contenido narrativo distinto al del relato primario (cualquiera de las anécdotas que no tienen que ver directamente con la historia del navío francés). Tomando ya un ejemplo de nuestras novelas:

> ...mi padre alzó el tono y comenzó a contar algo que tenía que ver con Miguel Ángel. Me detuve y agucé el oído. Era el relato del traslado de la estatua de David a través de las calles de Florencia...
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 44)

En esta secuencia, el traslado de la estatua es un relato que se sale del eje narrativo que es la base de la historia.

Las *analepsis homodiegéticas*, por su parte, introducirían una secuencia con contenido narrativo similar al del relato primario (cualquiera de los detalles que lo completan en alguna de sus partes):

> Al regresar del Colegio, ayudada por la Doro, la había forzado a abrir los párpados que ella se obstinaba en cerrar.
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 12)

Se vuelve sobre un momento de la historia que se ha pasado por alto.

Pero aún podemos matizar más esta tipología: las *analepsis completivas* son segmentos retrospectivos que llenan una laguna existente en el relato (remiten a un momento dado de la historia para mostrar algo que no se ha dicho):

> Y supo entonces Esteban cuál había sido el lamentable fin del fusilador de Lyon. Al llegar a Cayena, había sido alojado, con Billaud, en el hospital de las monjas, ocupando, por cruel casualidad, una celda llamada «Sala de San Luis»...
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 223)

Las *analepsis repetitivas* (o recuerdos) son las «retrospecciones»; en este caso se vuelve sobre lo contado para aportar un matiz, precisar un detalle, etc.:

> De su primera infancia, apenas conservaba Jacinto la huidiza imagen de una frondosidad humana tibia y protectora, un ancho muslo galopante que en ciertos raptos de exaltación afectiva le estrujaba vigorosamente contra sus senos opulentos...
>
> (M. Delibes, *Parábola del náufrago*, p. 42)

### *Las anticipaciones*

La *prolepsis* sería la anacronía que evoca un suceso futuro. Nos sitúa en un acontecimiento que ha de tener lugar con posterioridad al momento del relato en que nos encontramos. Siguiendo con el ejem-

plo del principio, la secuencia *esta noche se acostará temprano* configura una anticipación respecto al contexto en que se incluye (la salida a la calle de un personaje para ir al trabajo), nos habla de un hecho que aún no se ha producido. Estamos ante una *prolepsis.*

La tipología que se ha dado para las analepsis tendría también su correspondencia en las prolepsis. De esta forma podrían distinguirse *prolepsis externas*, que se salen del ámbito de los acontecimientos del relato primario:

> Hubo que aguardar mucho tiempo, dos siglos, hasta 1724, para que un Orsini, Benedicto XIII, nos restituyera en el Vaticano la suprema jerarquía.
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 24)

*Prolepsis internas heterodiegéticas*, cuya extensión está incluida dentro del relato primario y con un contenido distinto:

> Pero eso, el crimen aconteció catorce años depués de lo que voy contando, y cuando se produjo hacía mucho que Clarice había muerto. En la época de mi llegada a Florencia, Lorenzino de Medicis era todavía un niño. Todavía no era Lorenzaccio.
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 89)

*Prolepsis internas homodiegéticas*, cuya extensión está incluida dentro del relato primario y con un contenido similar:

> ...y sólo después, los años siguientes, en Florencia, lejos de mi familia, cuando la turbulenta variedad de la corte me distrajo con sus fiebres y me sentí menos abandonado y más dueño de mí mismo, relegué la memoria de ese horóscopo insensato a lo más íntimo de mi espíritu...
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 57)

Incluso podría hablarse de *prolepsis repetitivas*:

> Esto fue más tarde, en los dos últimos años de colegio (mi vida allí podría dividirse en dos partes, bajo los dos mandos distintos, como una espada de fuego puede cortar en dos un mundo).
>
> (E. Quiroga, *Escribo tu nombre*, p. 49)

*El tiempo subjetivo*

Hasta el momento, hemos visto que el orden temporal del relato se fundamenta en el concepto de anacronía cuya utilidad en el análisis narrativo parece evidente. Sin embargo, corremos quizá el riesgo de subrayar demasiado las distancias entre *historia* y *relato,* de tal forma que la historia podría considerarse como algo ajeno al propio relato. En este sentido hay que dejar claro que la historia no es un elemento independiente del discurso narrativo, sino que está implicado en él. El autor de una biografía basa su obra en sucesos que han ocurrido realmente; el autor de una novela los inventa. Mientras la biografía tiene una referencia exterior (la vida «real») que configura la historia de la que el relato es reflejo en mayor o menor medida, el discurso narrativo de la novela, por su propia naturaleza ficticia, remite no ya a una historia exterior, «real», sino que la constituye él mismo a lo largo del propio texto. Por tanto, la historia expresa su cronología, su tiempo, a través del relato, y por consiguiente es a la vez *referencia* y *resultado.*

Queda así planteada esta primera dificultad, que ha de suponer, al menos, cierta prudencia en el uso del término anacronía.

Cualquier acercamiento a estas cuestiones, aunque resulte teóricamente muy rentable, se enfrenta siempre al hecho literario que, por su misma naturaleza, se escapa de cualquier esquema establecido. Nuestro trabajo, sin embargo, pretende eso, una aproximación a él. Por ello, trataremos de ir abordando una serie de puntualizaciones que perfilen más exactamente este concepto de anacronía, y los que de él se derivan.

Cabe hablar, en primer término, del contexto en que se dan las distintas anacronías. Las alteraciones del orden temporal aparecen, dentro del relato, en dos contextos diferentes; uno primero mucho más reducido: la frase, y el otro mucho más extenso: el texto. Si detrás de la oración *la fachada de palacio se veía muy bien desde aquí,* colocamos la expresión *antes de la guerra,* evidentemente se cambia el contenido de lo precedente, ya que lo sitúa en un tiempo anterior al que expresaba la secuencia primera. En las novelas estudiadas, hemos podido constatar que en estos casos de anacronías de frase se dan marcas formales claras y una extensión reducida. Los ejemplos son numerosos, daremos sólo uno:

> Dos años atrás, el Pruden se acercó al niño como de casualidad.
> (M. Delibes, *Las ratas*, p. 447)

Sin embargo, desde el punto de vista narrativo, el valor que esta anacronía de frase tiene en sí misma es un valor anecdótico, no es estructuradora del relato. No altera la temporalidad del discurso narrativo, puesto que su ámbito de acción es muy reducido, no va más allá de la frase.

Podemos sostener que la anacronía es relevante en tanto constituye un *contexto narrativo*, cuando supera el ámbito de la mera frase. ¿Pero qué entendemos por *contexto narrativo*? Sería la secuencia que posee una unidad de sentido y tiempo determinado, de tal forma que establece oposición con un contexto anterior y el siguiente. Tendría cierto paralelismo con la escena cinematográfica, que nos sitúa ante una acción específica, con una determinada unidad temática.

Pero también hay que tener en cuenta (lo hemos visto al hablar de relato primario) que la anacronía necesita un contexto narrativo que sea su referente, que le dé paso en la narración. Tal formulación, que parece evidente teóricamente, se encuentra en la práctica con posibles contradicciones: ¿qué ocurre cuando ese contexto narrativo no existe, o cuando parece haber más de una referencia (o relato primario) posible? Tales dificultades surgen, sobre todo, cuando se trata de novelas que no responden, por ejemplo, a un esquema biográfico-tipo, y se hacen presentes en obras que, intencionadamente, pretenden romper moldes tradicionales. Son las novelas en las que es el lector el que reconstruye, en la medida de sus posibilidades, los distintos tiempos. En estos casos los índices temporales sólo se insinúan. Puede pensarse, por ejemplo, en *Rayuela*, de J. Cortázar. Ante esta situación, podríamos pensar en dos tipos de anacronías:

*Anacronía contextual*, con un marco referencial más reducido, el relato primario, que actúa como eje de la cronología del relato. Damos un ejemplo:

> Recordando lo que había hecho durante el día, le pareció que aquel germen nefasto que acabaría estropeándolo todo se había ya revelado a última hora de la tarde, en el momento en que ella, en el embarcadero, estaba soltando la amarra del fuera-borda.
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 20)

Existen algunas marcas dentro del propio texto que nos ponen sobre la pista de que nos encontramos ante una anacronía, en este caso, el verbo *recordar*.

*Anacronía textual*, adquiere su carácter dentro de la propia obra, que actúa, en su conjunto, como referencia última para saber que estamos ante una ruptura temporal. Podemos citar este otro ejemplo:

> Una lancha se detiene roncando junto al embarcadero y Julio Reátegui salta a tierra. Sube hasta la Plaza de Santa María de Nieva —un guardia civil echa al aire una madera, un perro la atrapa al vuelo y se la trae— y cuando llega a la altura de los troncos de capirona, un grupo de personas sale de la cabaña de la Gobernación. El alza la mano y saluda...
>
> (M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 109)

En este último caso no existen marcas formales de ningún tipo que indiquen una subordinación temporal respecto a un relato primario, ni tan siquiera una marca que muestre su carácter de anacronía. Es el discurso narrativo, el texto novelesco en su conjunto, el que le ofrece un lugar dentro de su cronología (aquí un pasado). Nos encontramos, por tanto, ante una anacronía que descubrimos a *posteriori*.

Una y otra se diferencian, pues, por tener o no un relato primario como marco temporal para su desarrollo.

No cabe duda de que, sobre todo la última posibilidad (la anacronía textual), ofrece una serie de posibilidades increíbles al autor, ya que le permite una libertad de acción mayor en cuanto a las posibles direcciones que puede imprimir al relato, borrando después las huellas, para que sea el lector el que vaya reconstruyendo la temporalidad.

De esta manera, en las novelas estudiadas nos encontramos, en muchos casos, con una distorsión de estos esquemas lógicos, dando paso, por ejemplo, a un relato fraccionado en microrrelatos que establecen relaciones complejas entre sí. Así, la referencia temporal de una secuencia no se expresa únicamente por el relato primario con el que establece relación de dependencia, sino que existe, o puede existir, todo un haz de referencias dentro del texto. Lo podemos ver, mucho más claramente, en un ejemplo:

—¡Claro! —dijo Pluto—. Claro que sí. Estabas loco por ella. ¿No te acuerdas esa vez que te estuvimos enseñando a bailar en la casa de Emilio? Te dijimos cómo tenías que declararte...

(M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 84)

Esta secuencia configura una analepsis clara que evoca un acontecimiento anterior: recuerdo en boca de uno de los personajes; pero, sin embargo, más adelante en la novela, nos encontramos con el relato pormenorizado de ese «aprendizaje en casa de Emilio»; esta secuencia y la anterior son, por lo tanto, dos hechos que hay que relacionar entre sí: el primero podría considerarse, perfectamente, como prolepsis respecto al segundo, puesto que es el anuncio de un acontecimiento antes de que tenga lugar en el relato. La referencia cronológica no la hemos buscado en la historia, sino en el propio discurso narrativo. ¿Cabría hablar ante esta situación de *anacronía narrativa*? A pesar de las contrapartidas que supone incrementar en un término más los que se han introducido en este apartado, creemos que puede ser de gran rendimiento en nuestro análisis.

La anacronía en general, y la analepsis en particular, según lo visto, no quedan definidas únicamente por el contexto inmediato en el que se incluyen, sino que, pueden establecer, y de hecho establecen, relaciones con otros contextos. En algunas ocasiones es el propio texto el que indica que determinada secuencia no ocupa el lugar que lógicamente le correspondería dentro de la obra. Un autor que utiliza con mucha frecuencia este procedimiento es M. Vargas Llosa:

—Te voy a hacer una pregunta —dice Santiago—. ¿Tengo cara de desgraciado?

—Y yo te voy a decir una cosa —dijo Popeye—. ¿Tú no crees que nos fue a comprar las coca-colas de puro sapa? Como descolgándose, a ver si repetíamos lo de la otra noche.

—Tienes la mente podrida, pecoso —dijo Santiago.

—Pero qué pregunta —dice Ambrosio—. Claro que no, niño.

—Está bien, la chola es una santa y yo tengo la mente podrida —dijo Popeye—. Vamos a tu casa a oír discos entonces.

—¿Lo hiciste por mí? —dijo don Fermín—. ¿Por mí, negro? Pobre infeliz, pobre loco.

—Le juro que no, niño —se ríe Ambrosio—. ¿Se está haciendo burla de mí?

(M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, pp. 51-52)

Tenemos en esta secuencia (que podría prolongarse) una serie de entradas en la conversación de distintos personajes que no siguen una estructura lógica; a poco que se haga una lectura atenta, nos damos cuenta de que varias conversaciones se han unido. Vamos a intentar deslindarlas dándole un número a cada una de las diégesis citadas (recordemos que el concepto de diégesis indica una unidad de contenido narrativo determinado):

1. Conversación que tiene lugar entre Santiago y Ambrosio (que da título a la obra): es el tiempo más cercano al lector, ya que a partir de él surge toda la historia que constituye la novela.

2. Conversación entre Santiago y Popeye cuando ambos son unos adolescentes que se divierten con la criada; cronológicamente es uno de los primeros tiempos de la historia.

3. Conversación entre Ambrosio y don Fermín, intermedio entre los dos anteriores.

Los tiempos que van indicando son diversos. Si damos a cada uno de los desarrollos específicos de estas conversaciones una letra minúscula quedaría, en esquema, el siguiente resultado: 1a, 2a, 2b, 1b, 2c, 3a y 1c, donde cada número supone una diégesis distinta, mientras que las letras minúsculas configuran su desarrollo. Tenemos así el orden temporal del discurso narrativo en ese momento determinado, muy distinto, como puede verse, del orden cronológico de la historia.

Podemos ver otro ejemplo de otra novela de este mismo autor que utiliza este recurso asiduamente:

> —¿Y qué llevabas entonces en esa maleta, Fushía —dijo Aquilino.
>
> —Mapas de la Amazonía, señor Reátegui —dijo don Fabio—. Enormes, como los que hay en el cuartel. Los clavó en su cuarto y decía es para saber por dónde sacaremos la madera. Había hecho rayas y anotaciones en brasileño, vea qué raro.
>
> —No tiene nada de raro, don Fabio —dijo Fushía—. Además de la madera, también me interesa el comercio. Y a veces es útil tener contactos con los indígenas. Por eso marqué las tribus.
>
> —Hasta las del Marañón y las de Ucayali, don Julián —dijo don Fabio, y yo pensaba qué hombre de empresa, hará una buena pareja con el señor Reátegui.

—¿Te acuerdas cómo quemamos tus mapas? —dijo Aquilino—: Pura basura...

(M Vargas Llosa, *La casa verde*, pp. 49-50)

En este caso, los diversos tiempos de los diálogos siguen un hilo no diegético, sino conceptual o temático, mucho más explícito que en el ejemplo anterior (en el que también se daba, aunque en menor medida). En ambas secuencias, pero particularmente en esta última, se van solapando distintos momentos de la historia en un procedimiento que tiene mucho que ver con el montaje cinematográfico. Se trata de unir subjetivamente hechos de distinta cronología que se pretende asociar en la mente del lector. Centrándonos en el segundo caso, vemos cómo se intenta ir mostrando las distintas reacciones de los personajes ante un hecho: la estafa de Fushía a Julián Reátegui y el engaño a don Fabio, el gobernador; reacciones que van presentándose a partir de los propios protagonistas en los diversos momentos de la acción descrita.

Esto que ocurre en un nivel más reducido, la frase, y más concretamente en la estructura dialogal, puede darse también en una secuencia mucho más amplia, como es el *parágrafo*. Podemos considerar el *parágrafo* como una unidad de discurso inferior al capítulo y que se caracteriza por constituir una secuencia con un contenido diegético determinado; sus límites pueden ir más allá de los que impone un punto y aparte (marca que determina el párrafo). Es muy utilizado como unidad estructural del relato en algunos escritores de los que aquí estudiamos, por ejemplo, M. Vargas Llosa o J. Goytisolo. Supone, normalmente, un cambio en la orientación de la diégesis, y es uno de los procedimientos utilizados para introducir, por ejemplo, una anacronía textual.

De esta forma, si tomamos, por ejemplo, la obra de M. Vargas Llosa *La casa verde*, vemos que no existe un relato primario determinado: la novela está constituida por una serie de relatos interrelacionados, o microrrelatos, que configuran la historia. Cada uno de ellos tiene referencias temporales claras, de tal forma que se puede ir configurando una cronología precisa de los hechos ocurridos a lo largo del texto sin que ninguno quede fuera de su lugar correspondiente. La novela se compone de capítulos, divididos en subcapítulos (que están marcados con números romanos) y éstos a su vez en parágrafos (mar-

cados formalmente con versalitas), que en gran parte establecen relaciones temporales entre sí, constituyendo, por tanto, anacronías textuales (adquieren su carácter dentro del texto general de la novela).

Las fórmulas, no obstante, varían de una obra a otra. Es la subjetividad del narrador la que imprime uno u otro orden. Los hechos, por tanto, no tienen un lugar concreto en el relato sino aquel que le otorgan otros hechos que están ligados a ellos por determinada relación. Es así como existe, por ejemplo, un ritmo circular en *Cien años de soledad*, debido a la particular concepción del narrador de la historia, que queda patente en el texto:

> ...Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante.
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 333)

Por tanto, no es extraño que en el comienzo de la novela se dé ya este «subjetivismo cronológico», expresado concretamente a través de una locución temporal que apunta al pasado:

> Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava, construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 7)

El carácter de este tipo de anacronías podría considerarse, en cierto modo, como acumulativo: una serie de alusiones a distintos momentos de la historia (aunque todavía no se ha configurado un tiempo referencial respecto al cual situarlas) crean el clima de la historia, dando lugar a un procedimiento que se ha mostrado muy productivo dentro de la historia de la literatura: el comienzo *in medias res*. Es decir, se trata de situar al lector en plena acción sin dar explicaciones previas del porqué de los acontecimientos que se le van mostrando. Es una fórmula sumamente efectiva para atraer la atención del lector, creando cierto suspense.

Tal procedimiento se asocia, en algunos casos, a una ausencia de temporalidad clara (que puede resultar de gran efectividad significativa):

> La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el del piso del salón, sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas.
>
> (J. Donoso, *El lugar sin límites*, p. 21)

Se puede configurar así un tiempo brumoso e inconcreto, donde cualquier referencia se pierde y todo parece mitificarse. Tal recurso se da muy frecuentemente en *Volverás a Región*, de J. Benet, marcando de esta forma el tema de la novela: el paso del tiempo y su efecto en una comarca perdida de Castilla. También lo podemos ver en esta otra secuencia de *Juntacadáveres*, de J. C. Onetti, donde se ha evitado explícitamente en el texto hacer una alusión clara a una cronología concreta: para ello se ha introducido una marca temporal genérica:

> También a fines de invierno, en un período de días lluviosos o de niebla, Díaz Grey preguntó por el señor Larsen, alias Juntacadáveres, en la administración de El Liberal, y le dijeron que estaba con licencia, que tal vez lo encontrara en la pensión de los altos del Berna.
>
> (J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 803)

Como puede verse, suele ser cada vez más habitual que el novelista se aparte de una objetividad temporal para pasar a un tiempo subjetivo, cuya intención va más allá de ofrecer un marco cronológico a la historia que cuenta. El tiempo se convierte así en un instrumento valiosísimo para recrear un mundo determinado.

No debe extrañar, por tanto, que la función de la analepsis dentro del relato no sea únicamente la de abrir un paréntesis para introducir una información sobre un pasado. Puede llegar a tener importancia en sí misma, constituyendo un microrrelato dentro de la historia principal, incluso en las analepsis externas. El ejemplo lo tenemos en *Paradiso*, de J. Lezama Lima, cuyos capítulos III y IV tratan, respectivamente, sobre la familia de la madre y la familia del padre del protagonista; ambas secuencias podrían considerarse como diégesis aparte o re-

latos independientes, ya que su conexión con el relato primario es muy tenue.

En otros casos, la analepsis se convierte en una fórmula que puede servir de cauce para subrayar el carácter ideológico que se le quiere imprimir a determinada novela. Así ocurre, por ejemplo, en *Señas de identidad*, de J. Goytisolo, donde la analepsis describe la construcción de un pantano antes de la guerra civil:

> Las obras comenzaron en el tiempo previsto. Mientras una primera brigada de trabajadores procedía a la apertura de una zanja lateral de desagüe, los barreneros agujerearon la masa rocosa del lecho y en el intervalo de unas pocas horas la volaron con dinamita (...). Corría el año de mil novecientos treinta y cuatro...
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, pp. 120-122)

La prolepsis supone, como la analepsis, una ruptura de la temporalidad del relato, pero de signo contrario, ya que apunta hacia un hecho posterior al tiempo en que dicha prolepsis está incluida. Según esto, sería un concepto caracterizado, fundamentalmente, por su oposición al de la analepsis: ambos son alteraciones temporales aunque de distinta dirección. Sin embargo, no es así. Su comportamiento dentro del relato es, o al menos puede ser, muy diferente. Como veremos en los siguientes capítulos, la información narrativa puede introducirse en el relato a través del narrador (dando lugar al relato de acontecimientos), y a través del personaje (dando lugar al relato de palabras), uno y otro, en principio, pueden dar paso a una anacronía. Sin embargo, sólo un narrador (o un personaje que en ese momento asuma este papel), puede evocar un contenido narrativo futuro, ya que es únicamente el narrador el que está en situación de conocer la historia en su totalidad. Éste es, por consiguiente, un primer punto en que difieren ambos conceptos: la prolepsis está ligada más indisolublemente a la categoría del narrador.

Por otro lado, hay que subrayar que la frecuencia de la prolepsis es mucho menor que la de la analepsis, ya que el carácter retrospectivo parece ser definitorio del discurso narrativo: todo relato, por su propia naturaleza, parece apuntar a un pasado. De aquí que la prolepsis se utilice, en determinadas circunstancias, para introducir reflexiones sobre el propio relato; de esta forma tal recurso se convierte en mecanis-

mo para presentar las distintas posibilidades narrativas que tiene la historia para desarrollarse:

> Pero ella no estaría ahora en el puente. Su fina cara de translúcida piel se asomaría a viejos portales en el gheto de Marais, quizá estuviera charlando con una vendedora de papas fritas o comiendo una salchicha caliente en el boulevard de Sebastopol.
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 13)

Esta fórmula es utilizada, de manera irónica, por Torrente Ballester, que ofrece incluso diversas versiones de la muerte (asesinato) de uno de sus personajes en *La saga/fuga de J. B.*

La prolepsis, por su relación estrecha con el narrador, se utiliza con más frecuencia ligada a la omnisciencia (es decir, la capacidad del narrador de controlar todos los acontecimientos narrativos), por ejemplo, en la siguiente secuencia el narrador introduce un pequeño comentario que señala un hecho que va a producirse:

> Era una sola pregunta. Al decirlo se frotó levemente el entrecejo con el índice. Un gesto que, luego, sería tan familiar para ella.
>
> (A. M. Matute, *Los soldados lloran de noche*, p. 211)

En otras ocasiones a este carácter se añade un índice reflexivo a la narración:

> Lo cierto es que la catástrofe que se avecinaba, abandonaría la familia a su dimensión de imagen, de ausencia, como si el espíritu de lo errante al ser abatido por una gravitación sólida, trágica e incontrastable, diera, por instantes, signos de agudeza, que llevaran a la familia a un impedimento para alcanzar metas de grandeza y de dominio...
>
> (J. Lezama Lima, *Paradiso*, p. 278)

Las prolepsis pueden también neutralizarse, hasta perder su carácter de anticipación, para marcar únicamente la repetición sistemática de una serie de acciones:

> Desde fuera no se oye ningún ruido en este momento. Sólo el rumor de la lumbre, lo que se cocina. El niño comerá. El viejo mirará o

> comerá de nuevo. El abuelo seguirá con su novela, la madre contemplará una vez más a su hijo. El padre estará apoyado en donde quedó, mirando para su alrededor a través del humo si aún no ha tirado el trocito de pitillo que le quedaba.
>
> (J. C. Trulock, *Inventario base*, p. 34)

Expresiones temporales del tipo *años después, muchos años después*, etc., introducen en *Cien años de soledad* secuencias que son prolepsis contextuales, pero que están contadas desde el pasado, subrayando, en definitiva, lo que hemos dado en llamar *tiempo subjetivo*:

> Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable, que por supuesto no entendió, pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 64)

Por tanto, podemos concluir que la prolepsis, que constituye el término marcado de la oposición establecida en las anacronías, cumple funciones en gran parte distintas a las de la analepsis. Tales funciones van encaminadas a subrayar en el texto los índices del narrador omnisciente, si bien pueden apuntar a otros hechos: no podemos olvidar, en este sentido, que una gran parte de la obra *La muerte de Artemio Cruz*, de C. Fuentes, está escrita en futuro, aunque este tiempo verbal no es tanto alusión a unos acontecimientos que han de ocurrir sino la reflexión del propio narrador-protagonista:

> Al cruzar el río, tú y él distinguirán en la otra ribera un espectro de tierra oscura y el sol ardiente se incorporará en un reflejo doble de todas las cosas, en un fantasma de la humedad abrazada a la reverberación. Olerá a plátano. Será Cocuya. Catalina nunca sabrá qué fue, qué es, qué será Cocuya. Ella se sentará a esperar al borde del lecho, con el espejo en una mano y el cepillo en la otra, desganada, con el sabor de bilis en la boca, decidiendo que permanecerá así, sentada, con la mirada perdida, sin ganas de hacer nada, diciéndose que así la dejan siempre las escenas: vacía. No, sólo tú y él sentirán los cascos del caballo sobre la tierra porosa de la ribera.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 113)

*Algunas conclusiones*

Todo lo que hemos señalado hasta el momento nos permite sacar una serie de conclusiones acerca del orden temporal en la década que estamos estudiando.

Antes que nada, habría que decir que lo que en un principio pudiera pensarse que es lo deseable dentro del orden temporal del relato, es decir, la coincidencia entre tiempo de la historia y tiempo del relato, es precisamente el estado «atípico» dentro del discurso narrativo. Una de las constantes dentro de la historia literaria es precisamente la existencia de estas alteraciones temporales: por ejemplo ya desde la *Ilíada* nos encontramos con rupturas de este tipo.

Teniendo esto en cuenta, hay que subrayar como constante durante estos años, todo tipo de alteraciones en la cronología del discurso narrativo. Un repaso a las líneas iniciales de las novelas estudiadas nos permitiría darnos cuenta de este hecho. Daremos un solo ejemplo:

> El verano pasado, el viejo chalet de la tía Isabel fue condenado al derribo. Cercado por rugientes excavadoras y piquetas, aquel jardín que el desnivel de la calle siempre le mostró en un prestigioso equilibrio sobre la Avenida Virgen de Montserrat, al ser ésta ampliada quedó repentinamente como un balcón vetusto y fantasmal colgado en el vacío, derramando un pasado de aromas pútridos y anticuados ornamentos florales, soltando tierra y residuos de agua sucia por las heridas de los flancos.
>
> (J. Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, p. 7)

A pesar de esta tendencia general, que después veremos más detenidamente, encontramos una serie de obras que, amparadas bajo la etiqueta del objetivismo narrativo, van a intentar llevarlo a su máxima expresión, tratando de hacer coincidir tiempo de la historia y tiempo del relato. Así lo podemos observar en novelas como *Off side*, de G. Torrente Ballester, y sobre todo en *Inventario base*, de J. C. Trulock.

En ambas novelas se imprime al relato una cronología lineal que trata de dar mayor verosimilitud a lo que se cuenta; de hecho podríamos ver incluso una tendencia a hacer coincidir ambos tiempos (el de

la historia y el del discurso) con el tiempo de la lectura. Es decir, el autor pretende que el tiempo en que transcurre la acción sea similar al que yo, como lector, invierto en leer la novela. Esto se logra, en el caso de *Off side,* con la introducción del diálogo, que es el que constituye fundamentalmente la diégesis de la novela. En el caso de *Inventario base* mediante una descripción minuciosa de todo lo que rodea a la escasa acción de la novela, con lo que se da valor a lo irrelevante, por ejemplo, la manera de comer un huevo frito. Quizá de forma menos acusada podemos observar un tratamiento similar en obras como *San Camilo, 1936*, de C. J. Cela, o *Cinco horas con Mario*, de M. Delibes, donde existen también unas marcas temporales claras, apuntadas desde su mismo título (téngase en cuenta que el título exacto de la obra de Cela es: *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*).

Una de las explicaciones de esta tendencia, que se nota claramente en los últimos años de la década de los sesenta, es la influencia del «nouveau roman» francés que trataba de llevar el objetivismo narrativo hasta sus últimas consecuencias.

Asociándolo a este tratamiento «objetivo» del discurso narrativo, cabría hablar también de la obra de M. Puig *La traición de Rita Hayworth*, que se caracteriza por la ausencia de marcas temporales, explícitas dentro del texto, que nos sitúen los hechos en una dirección concreta. Tan solo los epígrafes de los distintos capítulos, funcionan como índices temporales que ayudan a configurar la cronología de la novela, estableciendo anacronías textuales que permiten «recomponer» la historia. Algunos de estos títulos son los siguientes: «En casa de los padres de Mita, La Plata, 1933 / En casa de Berto, Vallejos, 1933 / Toto, 1939 / Diálogo de Choli con Mita, 1941 / Toto / Héctor, verano 1944 / Paquita, invierno 1945...»

De cualquier forma, lo más frecuente en estos años es romper el hilo narrativo de los hechos, para plantear la historia desde una pluralidad temporal muy acusada.

Por un lado existen una serie de obras que están más asociadas a un tratamiento que podríamos llamar «tradicional» respecto a la cronología del discurso narrativo. En la explicación que hemos ido ofreciendo de los distintos tipos de alteraciones temporales, hemos citado asiduamente ejemplos como *Bomarzo* o *El Unicornio*, ambas de M. Mujica Láinez; la justificación de este hecho es clara, ya que en tales obras

se puede aplicar, casi de forma escolástica, el método que hemos escogido: el narrador sitúa los acontecimientos en una cronología precisa que, en cualquier caso, puede seguirse a través de índices formales específicos (marcas temporales precisas, intervenciones del narrador que domina todos los acontecimientos, etc.). Tal situación puede hacerse extensiva a muchas otras novelas, tales como *Las ratas*, de M. Delibes, *La muerte de Artemio Cruz*, de C. Fuentes, *El siglo de las luces*, de A. Carpentier, *Escribo tu nombre*, de E. Quiroga, *Ritmo lento*, de C. Martín Gaite, o *El hombre de los santos*, de J. Fernández Santos, por citar sólo algunas.

Sin embargo, se dan también algunas otras obras cuyo tratamiento temporal es mucho más específico. Ya hemos comentado el planteamiento que se sigue en novelas como *Volverás a Región*, de J. Benet, o en *El lugar sin límites*, de J. Donoso, donde precisamente la inconcreción temporal contribuye a crear el clima preciso para el desarrollo de la acción; o bien en obras como *Cien años de soledad*, de G. García Márquez, donde las alteraciones temporales están en función del carácter mítico de la historia presentada.

Nos parece particularmente interesante el tratamiento temporal que se imprime a otra serie de obras, entre las que podemos citar: *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*, de M. Vargas Llosa, *Señas de identidad*, de J. Goytisolo, *Cambio de piel*, de C. Fuentes, *La oscura historia de la prima Montse*, de J. Marsé, *Secretum*, de A. Prieto, *Auto de fe*, de C. Rojas, o *La saga/fuga de J. B.*, de G. Torrente Ballester. En todas ellas (y alguna más que no hemos citado) se plantea la temporalidad del relato como un mosaico donde se dan diversidad de secuencias que se sitúan en distintos tiempos y lugares, y con unos índices temporales que se separan, según hemos visto, de los que podemos considerar más habituales en los años anteriores. Nos encontramos, por ejemplo (las novelas de M. Vargas Llosa lo certifican de forma clara), con varios «ejes narrativos» que diversifican la configuración de las anacronías narrativas. Con ello, no cabe duda de que se rompe la formulación tradicional de la temporalidad, para plantear el relato desde diversos puntos de vista. Esto exigirá una «participación activa» por parte del lector, que ha de recomponer la historia a partir de los datos, de la información, que el narrador le va ofreciendo.

## III. La velocidad del relato

El concepto de velocidad asocia en nuestra mente dos ideas: tiempo, y espacio; y alude, concretamente, al tiempo que se invierte en recorrer un espacio determinado

Llamamos velocidad del relato a la correspondencia establecida entre la duración de los acontecimientos en la historia (el tiempo que han tardado en producirse) y su extensión en el discurso narrativo, (el espacio que el autor emplea en contarlos). Por un lado tendremos una duración que puede medirse en minutos, horas, días, años..., y por otro una longitud que se mide en líneas y páginas.

Estamos hablando, en definitiva, del *ritmo narrativo*. El relato no progresa de una manera uniforme, sino que está sometido a determinadas variaciones, está sujeto a movimientos de aceleración-deceleración que se van alternando a lo largo del texto. Nos encontramos con diversos «efectos de ritmo» dentro del relato.

Podemos verlo perfectamente en este ejemplo:

> Los días anteriores había mostrado una actividad inusitada. Había cogido el tren de Yonsville para visitar a sus abogados. Allí resolvió varios compromisos sociales y aún le quedó un tiempo precioso para escuchar la ópera del Imperial, y cenar dos veces en Doroty. Hoy, sin embargo, se había quedado en casa, donde esperaba a unos amigos. Fuera, en la calle, llovía intensamente, en un atardecer plomizo y triste donde todo parecía estar velado por la bruma: las casas, las luces, incluso el propio suelo empedrado. Eran las 7 de la tarde y llamaron a la puerta.
>
> —Buenas tardes, Carlos. —Luis Santos se acercó a él ofreciéndole la mano.
>
> —Querido amigo, ¿vienes solo?
>
> —Margarita está ocupada con un problema de última hora. Me rogó que la disculparas.
>
> Estas entrevistas siempre eran cordiales porque se basaban en una amistad de años. Eran amigos con la tranquilidad efectiva que impone el trato, nunca se habían planteado que algo pudiera hacerla desaparecer. Pero no contaron con todos los datos. Dos años más tarde, un día también lluvioso como éste, coincidirían en otras circunstancias como si fueran dos extraños.

En este ejemplo, existen unas alteraciones de ritmo evidentes. Podemos apreciar, desde momentos en que la narración se detiene: descripción de la lluvia, hasta aceleraciones notorias: *dos años más tarde...*, e incluso cierto paralelismo o correspondencia entre el tiempo de la historia y el del discurso: secuencia dialogada.

*Los «movimientos» narrativos*

La noción de velocidad narrativa tiene grandes similitudes con el *tempo* musical. En música se habla, por ejemplo, de un «tempo andante», que es mucho más pausado y sugiere un tono más íntimo o descriptivo, o de un «tempo maestoso», que es más solemne. De igual forma, en el relato puede establecerse una tipología que abarque las distintas posibilidades. Los dos casos extremos son la *elipsis*, en que la velocidad es infinita, y la *pausa*, en que la velocidad es nula, pero hay algunos pasos intermedios. Son los diferentes movimientos narrativos.

Existen cinco movimientos fundamentales: la *escena*, el *sumario*, la *pausa*, la *elipsis*, y la *digresión reflexiva*. Cada uno de ellos imprime un ritmo determinado al relato. Los veremos más de detalle.

La *escena* como movimiento narrativo supone un paralelismo entre los dos tiempos, el de la historia y el del relato, puesto que se da una correspondencia entre la duración de los hechos y su expresión en el texto. Se puede hablar de simultaneidad temporal. Se le ha otorgado a este «efecto de ritmo» un carácter representativo o, si se quiere, dramático, ya que su manifestación más evidente en el discurso narrativo es el diálogo. Su fórmula es: *TR* (Tiempo del relato) = *TH* (Tiempo de la historia). En el ejemplo propuesto consideramos escena esta parte:

> —Buenas tardes, Carlos. —Luis Santos se acercó a él ofreciéndole la mano.
>
> —Querido amigo, ¿vienes solo?
>
> —Margarita está ocupada con un problema de última hora. Me rogó que la disculparas.

El *sumario* es, normalmente, el movimiento que une dos escenas; es el tejido conjuntivo por excelencia del relato novelesco, cuyo ritmo

fundamental se define por la alternancia de sumario y escena. En este movimiento narrativo se da un progreso efectivo de la historia que no se corresponde con un progreso similar del relato (un periodo de tiempo largo se expresa en el texto con muy pocas líneas). Su cometido es, por tanto, concentrar los acontecimientos en un espacio más bien reducido. Su fórmula sería la siguiente: $TR < TH$. Tiene una velocidad variable, ya que es un estado intermedio entre la escena y la elipsis. Nos presenta una serie de acontecimientos contados no en su total desarrollo, sino en sus puntos esenciales (de ahí su nombre). Siguiendo con el ejemplo visto, sumario sería esta parte:

> Los días anteriores había mostrado una actividad inusitada. Había cogido el tren de Yonsville para visitar a sus abogados. Allí resolvió varios compromisos sociales y aún le quedó un tiempo precioso para escuchar la ópera del Imperial, y cenar dos veces en Doroty. Hoy, sin embargo, se había quedado en casa, donde esperaba a varios amigos.

La acción se encuentra en este caso esquematizada: se nos habla en pocas líneas de la actividad desarrollada durante varios días por determinado personaje.

La *pausa* es un movimiento que está muy ligado a lo descriptivo. Implica una detención en el relato, de tal forma que la historia no progresa y la narración se estanca. Su fórmula es $TR = n$, $TH = 0$. La manera en que se concreta formalmente es la descripción, y ésta en sus diversas modalidades (de personajes, de situaciones, de paisajes, etc.). El narrador, en estos casos, se aparta de la historia y le ofrece al lector una información en cierta manera añadida. Con la pausa se produce una detención en el ritmo del relato: no se habla ya de hechos, o de acciones, más bien se da paso a cierto estatismo que resalta el detalle o pone de relieve una situación concreta. En el ejemplo anterior:

> Fuera, en la calle, llovía intensamente, en un atardecer plomizo y triste donde todo parecía estar velado por la bruma: las casas, las luces, incluso el propio suelo empedrado.

Con la *elipsis* se pasa por alto en el relato una secuencia temporal de la historia. Se produce, por tanto, un desfase entre el tiempo del

relato y el tiempo de la historia, de tal forma que se evita en el discurso narrativo algo a lo que correspondería mucha mayor extensión. Su fórmula sería $TR = 0, TH = n$. En el texto que se ha aducido hay elipsis en esta secuencia:

> Dos años más tarde, un día también lluvioso como éste, coincidirían en otras circunstancias como si fueran dos extraños.

Puede establecerse una distinción entre las *elipsis determinadas* (su duración está indicada en el texto): *tres días después...*, y las *indeterminadas* (su duración no está indicada en el texto): *mucho tiempo atrás hubo...* Por otro lado, puede hablarse de *elipsis explícitas*, es decir, marcadas en el texto mediante índices temporales como los citados: *unos años más tarde*; son, por ejemplo, muy frecuentes en *Cien años de soledad*. Las *elipsis implícitas*, sin embargo, no están marcadas en el texto, nos damos cuenta de que existen a *posteriori*, al descubrir determinada laguna o discontinuidad narrativa.

Finalmente, la *digresión reflexiva* tiene algunas coincidencias con la pausa. La digresión es una secuencia que abandona la historia narrativa dando paso otro tipo de discurso. Tiene una estructura parentética y supone un apartarse de lo narrativo no para detener el discurso, como ocurría con la pausa, sino para introducir otro de un tono reflexivo, o como comentario al texto general del que forma parte. Siguiendo el esquema al que hemos ido aludiendo, podría corresponderle la fórmula $TR > TH$. No obstante, es quizá el movimiento que plantea más dificultades a la hora de distinguirlo dentro de la narración. En el ejemplo del principio, podemos considerar como digresión reflexiva esta parte:

> Estas entrevistas siempre eran cordiales porque se basaban en una amistad de años. Eran amigos con la tranquilidad efectiva que impone el trato, nunca se habían planteado que algo pudiera hacerla desaparecer. Pero no contaron con todos los datos.

Las distinciones establecidas se adaptan mucho mejor a lo que llamaríamos novela tradicional. Concretamente, tales procedimientos están, en gran medida, vinculados a la fórmula del narrador omnisciente (es decir, aquel que tiene conocimiento de toda la información narra-

tiva). Tal narrador nos pone en antecedentes de la acción planteada, se permite los contrapuntos descriptivos que potencian el realismo, nos muestra a los personajes dialogando y puede trasladarnos de una situación a otra (estén más o menos alejadas en el tiempo y/o en el espacio); también puede ofrecernos su opinión particular de lo que va contando (con sus personales connotaciones ideológicas o de cualquier otro tipo). Es decir, es capaz de utilizar todas las posibilidades que se han explicado.

En la novela más reciente, sin embargo, es mucho menos frecuente este tipo de narrador, lo cual ha servido para acentuar aún más la indeterminación de fronteras en los movimientos narrativos. Citaremos algún ejemplo de estas vacilaciones en el ritmo narrativo. En este caso el sumario se aproxima a la elipsis:

> El tiempo siguió andando, displicente. Horacio Orsini recibió su bautismo de sangre con Nicolás, en la última guerra del papa Pablo VI, desarrollada en la campiña de Roma; murió Carlos Quinto; murió, poco después, el engorroso Ferrante Gonzaga; murió Enrique II en un torneo...
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 524)

En este otro, está muy cercano a la descripción, e incluso la escena (ya que existe cierta simultaneidad temporal):

> Él tomó el pasamanos de fierro con dificultad. Clavó la otra mano en el fondo de la bolsa del saco de casa y descendió pesadamente, sin mirar los nichos dedicados a las vírgenes mexicanas, Guadalupe, Apopán, Remedios...
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 166)

En cualquier caso, sí que podemos afirmar que la utilización de uno u otro movimiento narrativo responde a determinada necesidad surgida a lo largo de la narración. Hacia esta dirección irá nuestro interés en las líneas siguientes.

### *Su expresión en el texto*

Partiendo de una definición escueta de relato: «discurso mediante el cual se refiere una acción», podemos concluir que el factor primor-

dial que le da cuerpo, que lo configura como tal, es precisamente la *acción*.

La acción nos muestra el paso de un estado a otro y, por lo tanto, un tiempo. Es precisamente ese tiempo que vertebra la relación de los objetos, el que establecerá la primera distinción fundamental entre narración y descripción, ya que el cometido básico de la descripción será otro tipo de relación entre los objetos, precisamente la basada en el espacio. Por lo tanto, tenemos ya una diferenciación básica que separa el movimiento [1] de lo estático.

El objeto, sin embargo, no sólo puede observarse desde su acción o estatismo sino por lo que sugiere. Por ejemplo, de una persona no sólo podemos decir qué hace o cómo es, sino también si nos cae bien o mal, y por qué. Nos salimos ya de lo únicamente narrativo o descriptivo para introducirnos en lo reflexivo, en el subjetivismo que supone el mostrar, por ejemplo, una opinión. Se marcan de esta forma los rasgos de autor: determinado objeto no lo es ya en tanto se nos describe o se nos muestra en acción, sino en tanto es capaz de ser asumido a través de una subjetividad.

Será el predominio de cada uno de los factores hasta aquí esbozados lo que hará que determinada secuencia del relato tenga una u otra velocidad. En cualquier caso, resulta evidente que los estados puros no suelen darse.

### a) Cuando predomina la acción

La manera en que se hace presente la acción en el texto, está vinculada a dos movimientos narrativos: el *sumario* y la *escena*. En un principio parecería lógico establecer el paralelismo entre sumario y las palabras vinculadas al narrador, escena y las palabras vinculadas a los personajes (es decir, el diálogo) [2]. Sin embargo, esta fórmula pronto demostraría una validez muy reducida, ya que, tal equivalencia es, en

[1] Aquí utilizamos la palabra *movimiento* en su sentido de cambio, de acción, es decir, en tanto se opone a quietud. Por consiguiente, no en el sentido habitual que estamos dándole a lo largo de este capítulo.

[2] En la parte segunda de este trabajo hablaremos más concretamente de estos conceptos.

cierta medida, justificable en la novela tradicional, y tiende a desaparecer, como iremos viendo, en los relatos de este siglo.

El cometido primordial del sumario es introducirnos en una situación mostrándonos los pormenores que le han dado origen. Subraya la acción en sí misma, sobre todo marcando el tiempo en que ésta tiene lugar; de ahí, por ejemplo, que en su estado puro tienda al esquematismo en la presentación de hechos y pueda cubrir grandes espacios temporales:

> El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar a un caballo...
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 88)

Es precisamente función suya el hacer que el tiempo sea significativo, de tal forma que puede ser tan relevante como los acontecimientos que en él se van desarrollando; no en vano una novela en que el tiempo cobra tanta importancia como *Cien años de soledad*, está escrita, en su mayor parte, en sumario. La relación variable que puede establecerse entre los hechos y el tiempo en que tienen lugar, es lo que hace que la velocidad asumida por tal movimiento no sea constante (en unas ocasiones se acerca a la elipsis, velocidad máxima, en otras se confunde con la escena, simultaneidad temporal).

No nos debe extrañar, por tanto, que el sumario sea utilizado en las analepsis, o más concretamente en la evocación de recuerdos:

> La edad del servicio militar me alcanzó como una liberación. Al fin me había tocado enfrentarme con algo donde no cabía elegir.
>
> Esperé a que me sortearan...
>
> (C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, p. 104)

En ocasiones, el sumario se emplea como prólogo a una acción posterior más detallada, anunciando los temas (como ocurre en las obras musicales) que luego van a desarrollarse. Así lo vemos en *Escribo tu nombre*, de E. Quiroga, o más claramente en *Los soldados lloran de*

*noche*, donde se dan incluso marcas formales que lo indican (letra cursiva y separación del resto del capítulo):

> Alejandro Zarco dijo a su mujer: «Si un día me ocurriera algo, procura por todos los medios entregar estos documentos a un hombre llamado Esteban Martín». Poco después, lo encarcelaron, y la mujer y un hijo de ambos se refugiaron al interior de la isla. La mujer llevaba los documentos y los ocultó.
>
> Alejandro Zarco vivió mientras existió la posibilidad de un canje. A mediados de octubre de 1938, fue ejecutado.
>
> (A. María Matute, *Los soldados lloran de noche*, p. 59)

Del mismo modo, otra de las funciones desempeñadas por el sumario, sobre todo en la novela tradicional, era la de «resumen final», que daba cuenta de la vida de alguno de los personajes que se había pasado por alto. Aunque tal recurso no resulta extraño en alguna de las novelas estudiadas, suele ser más frecuente que el autor introduzca, a partir de aquí, cierto distanciamiento respecto a los hechos narrados. Así, por ejemplo, J. Goytisolo lo utiliza, adoptando un tono irónico:

> [Su final fue inopinado, vertiginoso, lamentable. Desvanecida bruscamente su meteórica (y engañosa) rebeldía, se quitó del alcohol y abandonó a Elena (hoy honesta madre de familia sin duda) para contraer matrimonio con la riquísima y convencional Susú Dalmases. Engordó veinte kilos y se dedicó a la compra de patentes alemanas y a la cría de gatos persas. Según Álvaro pudo enterarse había vendido su espléndida biblioteca a un trapero y se le veía regularmente en las tribunas del Club de Fútbol Barcelona. Evolucionaba por los círculos aristocráticos y su nombre figuraba en la Comisión Ciudadana encargada de organizar el recibimiento triunfal de los prisioneros de la División Azul devueltos por Rusia. Murió físicamente en septiembre de 1955 en las costas de Garraf en un espectacular accidente de automóvil.]
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 93)

Como puede verse, la ironía queda resaltada, en este caso, por el uso del paréntesis: se trata, en definitiva, de un personaje secundario e incluso «impertinente» dentro del mundo personal del autor. En esta ocasión, podríamos hablar de cierto tipo de digresión reflexiva, ya que

se desprende de la secuencia un evidente subjetivismo en la valoración que el autor hace de los hechos.

J. Marsé, por su parte, incluye este tipo de sumario dentro de un contexto de discurso indirecto, es decir, vinculado a las «palabras de los personajes», y por lo tanto, como procedimiento más cercano a la escena:

> Y así supo lo que quería, lo que ya no se atrevía a preguntar: cómo Teresa, a primeros de aquel mes de octubre, extrañada por su silencio, fue personalmente al Monte Carmelo y se enteró de su detención: cómo estuvo un tiempo sin querer ver a nadie, excepto a un primo suyo, madrileño, con el cual entonces salía a menudo; cómo meses después se lo contó todo al pobre Luis...
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 271)

Esta tendencia, la que aproxima el sumario a la escena, es bastante frecuente durante el periodo de tiempo estudiado. De esta manera se producen secuencias en que es el propio enunciado de los hechos el que marca el tiempo en que se han producido. Este ejemplo puede ser muy gráfico al respecto:

> El zumbido estalla nuevamente, ahogado, Alberto echa a correr: va guardando en su bolsillo la escobilla de dientes y el peine y se enrolla la toalla como una faja entre el sacón y la camisa. La formación está a la mitad. Cae aplastado contra el de adelante, alguien se aferra a él por detrás. Alberto tiene cogido de la cintura a Vallano y da pequeños saltos para evitar los puntapiés con que los recién llegados tratan de desprender los racimos de cadetes a fin de ganar un puesto.
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 37)

No obstante, el movimiento que llamamos sumario tiende, ante todo, a cubrir espacios amplios de la historia; no es, por ello, extraño que sea la fórmula más utilizada en los relatos de tipo tradicional, en que lo primordial es la *sucesión de acciones*. Es, por ejemplo, la fórmula que le permite a A. Cunqueiro ir recogiendo una serie de versiones sobre la historia que cuenta:

> (Hay otras opciones: que la raptó el soldado de las veladas; que aprovechó para huir en el ataúd que debía llevar el cuerpo de la moza

> solamente, y llevó el suyo también; que la mandó matar con un veneno en malvasía de Chipre su hermana Electra, y que aquella pupila griega, que no daba la edad, se llamaba Amarilis y murió de un vómito después de pasar la noche con un boyero...)
>
> (A. Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, p. 221)

En cualquier caso, podemos apreciar una tendencia a la brevedad en la enunciación (que recopila una serie de hechos) y a la amplitud en el tiempo que cubre. Esto nos hace pensar que quizás es el sumario el movimiento que cumple más estrictamente el cometido primordial del relato: contar.

b) El «tempo» dramático

La escena es el otro movimiento narrativo que se ocupa de hacer presente la acción en el relato. Si en el anterior era el tiempo el que cumplía un papel relevante, aquí pasa a ser secundario, lo importante es la acción en su desarrollo, es decir, la situación en sí.

El mismo término *escena* nos habla ya de una vinculación con lo dramático. Su rasgo diferencial es la *isocronía,* es decir, la equivalencia entre tiempo del relato y tiempo de la historia. Esta correspondencia temporal entre ambos se consigue de dos maneras: introduciendo el diálogo, las palabras de los personajes, o bien dando paso a una acción que está, por así decirlo, mucho más diluida (y por consiguiente más pormenorizada):

> Salió del rincón donde estaba metido, puso un pie en una porción del piso después de examinarlo como si fuera necesario escoger exactamente el lugar para poner el pie, después adelantó el otro con la misma cautela, y a dos metros de Ronald y Babs empezó a encogerse hasta quedar impecablemente instalado en el suelo.
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 69)

Como puede apreciarse, la acción descrita tiende a subrayar los detalles. El autor parece dar significación narrativa a lo irrelevante.

Esto es, precisamente, lo que distingue el sumario de la escena. Ambos movimientos muestran determinada acción, pero en uno y otro

caso sus repercusiones en el relato son diversas. Por ejemplo, sería distinta una acción como «bajó las escaleras», que no abre ninguna expectativa en el progreso narrativo, a la de «reconoció a su padre», que sí las abre. Podemos hablar, pues, de secuencias que implican un progreso real en el relato, introducidas habitualmente por el sumario; mientras que otras secuencias tienen como función, exclusivamente, la de cooperar en la creación del «entorno» en la verdadera acción del relato. La escena, en estos casos, introduce determinado tipo de acción, pero una acción sin consecuencias posteriores. Es precisamente esto lo que hace que la velocidad, el ritmo del relato, sea distinto en uno y otro caso.

No obstante, cabe pensar que, incluso en esas ocasiones en que la escena apunta a determinada acción, tiene conexiones con el discurso dramático. De hecho, el texto teatral no solamente es diálogo de los personajes, sino que viene también configurado por una serie de acotaciones del autor, destinadas al director que habrá de poner la obra en escena, y en su caso al lector, para situar perfectamente la acción tal como ha de ser representada o entendida. Veamos, si no, este ejemplo:

> Salió seguido de sus perros, que cruzaron la calzada salpicando en el barro y esperaron bajo el alero, detrás de la cortina de lluvia. Don Céspedes, sombrero en mano, mantuvo la puerta de la capilla abierta: entraron los perros al son de las campanillas y detrás don Alejo.
>
> (J. Donoso, *El lugar sin límites*, p. 46)

Aquí se da, de forma clara, una acción de los personajes, no hay, por tanto, pausa narrativa, sin embargo, nos encontramos ante una acción cerrada en sí misma: no se abren expectativas nuevas. Por lo tanto, el movimiento de escena, cuando no da paso al diálogo de los personajes, cumple dentro del relato una función similar a la de una acotación al margen en el texto dramático. La conexión es, a veces, tan evidente que pueden llegar a reproducirse formalmente los términos que aparecen en un texto dramático escrito:

> DIPUTADO (Mira, responsabilizado, a los miembros del tribunal. Tose un poco. Comienza a escucharse la música de fondo, suave pero patéticamente). —Señores, ayer...
>
> (A. Prieto, *Secretum*, p. 171)

En este caso el nombre del personaje que inicia el diálogo con la acotación del autor entre paréntesis. En otras ocasiones faltan tales «índices»:

> Reapareció el escenario del primer cuadro. Luz de bujías. La escena sola. Fuera, sonaron las nueve en un reloj de torre y, casi en seguida, la música de una charanga de violines llenó los ámbitos del teatro. Al mismo tiempo se oyeron golpes en la puerta. Atravesó la escena un criado desconocido y abrió...
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 322)

Aquí se ha dado ya un cierto proceso de conversión de lo teatral en narración, índice de ello es ese personaje (que es además el narrador de la novela) que «cuenta» la representación; es él el que va mostrándonos esas acotaciones (que leemos o «vemos» al enfrentarnos con un texto dramático).

Esto nos hace pensar que las fronteras entre los distintos géneros literarios son, en muchos casos, más teóricas que prácticas.

A pesar de todo, la escena cumple más notoriamente su cometido cuando reproduce el diálogo de los personajes. De esta forma, alguna novela, ya desde el título, *Conversación en la Catedral*, nos indica cuál va a ser el eje vertebrador del relato: el diálogo.

Los procedimientos para introducir el habla de los personajes son numerosos, desde el más claro, el discurso directo, hasta el diálogo narrativizado que llega a confundirse con la narración [3]:

> Apenas tocan, la puerta de la residencia se abre, cómo está, un grasiento mandil, Madre Griselda, un hábito, fíjese quién ha venido, una cara colorada ¿no lo reconocía?, pero si era el señor Reátegui, un gritito, pase, una mano risueña, pase don Julio, qué gusto y a él no le extrañaba que no le reconocieran con la facha que traía, Madre...
>
> (M. Vargas Llosa, *La casa verde*, pp. 113-114)

En todos ellos se marcan hasta los mínimos detalles la isocronía del relato. En el siguiente ejemplo, la descripción va cubriendo los silencios que se producen en el diálogo de los personajes:

[3] Hablaremos más concretamente de cada uno de estos procedimientos al estudiar el *modo*. Aquí sólo nos interesa para informarnos de la velocidad del relato.

> —Bueno —dice Gamboa—. Hable usted.
>
> Alberto mira al suelo: la alfombra tiene dibujos azules y cremas, una circunferencia envuelve a otra más pequeña que a su vez encierra a otra. Las cuenta: doce circunferencias y un punto final, de color gris. Levanta la vista; detrás del teniente hay una cómoda, la superficie es de mármol y las empuñaduras de los cajones de metal.
>
> —Estoy esperando, cadete —dice Gamboa. Alberto vuelve a mirar la alfombra.
>
> —La muerte del cadete Arena no fue casual —dice—. Lo mataron. Ha sido una venganza, mi teniente.
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 248)

Sin embargo, este paralelismo temporal cuando se reproduce el habla de los personajes se quiebra en algunas ocasiones. Téngase en cuenta que, los personajes, están situados en un momento dado de la historia, pero su diálogo puede aludir a otro tiempo distinto. Cuando esto ocurre, nos encontramos con dos temporalidades básicas dentro del habla de los personajes: la de la secuencia en tanto que está inserta en el texto general, y la de la secuencia en sí misma. Veamos un ejemplo:

> ¿Se peleaban mucho?, dijo Gertrudis. Poco, y siempre por la cobardía de él, si no se hubieran llevado regio. Se veían los días de salida, iban al cine, a pasear, en las noches ella cruzaba el jardín sin zapatos y se quedaba con Ambrosio una horita, dos. Todo muy bien, ni las otras muchachas sospechaban nada. Y Gertrudis: ¿cuándo te diste cuenta de que tenía otra mujer? La mañana que lo vio limpiando el auto y conversando con el niño Chispas...
>
> (M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, p. 296)

Aquí, la conversación entre Gertrudis y la otra mujer (Amalia) sucede en un tiempo concreto del relato, y en tanto es diálogo tiene esa velocidad determinada: la isocronía; sin embargo, en cuanto alude a un tiempo anterior de la historia, su velocidad es distinta, concretamente en este caso se cubre un espacio temporal amplio, marcando la repetición de hechos habituales.

Esto permite ampliar, en gran medida, los recursos del autor. De esta forma se consiguen efectos como los de *Cinco horas con Mario*, de M. Delibes. En esta novela se muestra al personaje principal hablando,

durante cinco horas, con su esposo que acaba de morir, pero este monólogo se muestra como la fórmula más eficaz para introducir una temporalidad mucho más amplia. De esta manera, se hacen constantes las referencias a un largo periodo de tiempo: toda la historia de su relación, concretamente veinte años:

> Arreglar el mundo, fijo, que os quitábais la palabra de la boca, madre qué voces, y total para nada, cuatro tonterías, que el dinero era astuto, que si el dinero era egoista, ya ves tú, que lo único que no decíais del dinero era la pura verdad, Mario, que era necesario, y mejor hubiera ido si en vez de hablar tanto del dinero os hubierais puesto a ganarlo, como yo digo.
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 51)

Esta novela, además, nos sitúa en una cuestión interesante: la del monólogo interior. Desde el punto de vista formal habría que incluir este procedimiento narrativo dentro de las palabras del personaje; por tanto, su velocidad narrativa sería la propia de la escena:

> ¿Estoy respirando con esta ronquera espasmódica? ¿Así voy a recibir a ese borrón negro y confrontar su oficio? Aaaaj. Aaaaj. Tengo que regularla... Aprieto los puños, aaaj, los músculos faciales...
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 126)

Pero no siempre es así, ya que el monólogo interior supone, en la mayoría de los casos, una detención deliberada de la acción narrativa: el autor introduce una secuencia de tono reflexivo, que se aparta de la acción desarrollada hasta el momento. No hay que olvidar, siguiendo con las similitudes con el texto dramático, que tendría su equivalente en el aparte o el soliloquio:

> Qué inútil tarea la del hombre, peluquero de sí mismo, repitiendo hasta la náusea el recorte quincenal, tendiendo la misma mesa, rehaciendo la misma cosa, comprando el mismo diario, aplicando los mismos principios a las mismas coyunturas...
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 430)

Con lo cual habrá que tomar con prevención esta modalidad narrativa, más cercana a la digresión reflexiva que a la escena.

c) El «tempo lento»

Cuando el ritmo narrativo se hace más reposado, y no interesa tanto «contar cosas», sino más bien «mostrarlas», nos encontramos con el equivalente narrativo del «tempo lento» musical, con la pausa. La manera en que se concreta dentro del relato es la descripción, cuya función primordial es aportar más información al lector, creando el clima, el entorno, de una acción determinada, y potenciando lo que se ha dado en llamar «efectos de realidad»; es decir, el poner de relieve los detalles que hacen más real una situación, más creíbles determinados hechos.

Podríamos considerar la descripción como un tipo de discurso que se aparta de la acción, y cuya característica fundamental es mostrarnos a los personajes, los acontecimientos, los objetos en sí mismos; es decir, no tanto por lo que hacen sino por cómo son. Por eso, en la descripción es tan poco importante el tiempo, y tan esencial el espacio. Tiene una función que se aproxima a la del adjetivo: completar y matizar la acción narrativa en sus puntos aparentemente más accesorios.

Precisamente esa conciencia de pausa, de anulación del tiempo, es lo que ha hecho que este movimiento narrativo haya sido tratado, en muchos casos, como una fórmula que sirve de contrapunto a la acción. Por esto, en la novela tradicional era habitual alternar acción y descripción, como fórmula para potenciar el realismo: la descripción de personajes, o de ambientes, colaboraban, de esta manera, en ir constituyendo el clima con que se recreaba una historia determinada. A partir de aquí (y sin pretender, por nuestra parte, hacer un juicio de valor sobre estos planteamientos), sí que se podía llegar en ocasiones a considerar la descripción como una especie de «concesión poética» del autor que intenta mostrar sus habilidades. No cabe duda de que, efectivamente, es el modo adecuado para dar cauce a la intimidad, a la «expansión lírica». Ésta es, quizá, la función primordial en este ejemplo:

> Las olas venían del sur, quietas, acompasadas, tejiendo y destejiendo el tejido de sus espumas, delgadas, semejantes a las nervaduras de un mármol oscuro. Atrás habían quedado los verdes de las costas. Navegábase ahora en aguas de un azul tan profundo que parecían he-

> chas de una materia en fusión –aunque hibernal y vidriosa–, movidas por un pálpito muy remoto. No se dibujaban criaturas en aquel mar entero, cerrado sobre sus fondos de montañas y abismos como el Primer Mar de la Creación, anterior al múrica y al argonauta...
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 307)

Es, por tanto, un procedimiento, que cuida particularmente la forma, pone el énfasis en la manera de contar. Esto puede extremarse hasta el punto de hacer que las palabras se evoquen por su capacidad de sugestión, y no ya por el hecho de transmitir determinado significado. La unión entre relato y descripción se vuelve, en estos casos, muy tenue, llegando a lo que podríamos llamar *digresión poética*: nos apartamos de la narración para dar paso a otro tipo de discurso. Sería incluso problemático hablar de pausa. Así tenemos, por ejemplo, esta secuencia de la novela *Tiempo de silencio*:

> Esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibroso-táctil, recogida en pliegues, acariciadora, amansante, paralizadora, recubierta de pliegues protectores, olorosa, materna, impregnada de alcohol derramado por la boca, capitoné azulada, dorada a veces por una bombilla anémica cuyo resplandor hiere a los ojos noctámbulos, arrulladora, sólo apta para el murmullo, denigrante, copa del desprecio de la prostituta para el borracho...
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, p. 86)

Otras veces, se intenta dar a la descripción un carácter simbólico, de tal forma que ofrece una significación adicional subrayando determinado aspecto del relato:

> Todo se había despedazado, todo era seca, crujiente lluvia de arena sobre y entorno a uno mismo, sin hollar, ni quemar, ni humedecer, ni dejar huella alguna. Arena que regresaba a la arena y se quedaba así, tendida y asombrada, dejándose devorar y devolver a la playa, con regularidad exasperante.
>
> (A. M. Matute, *Los soldados lloran de noche*, p. 16)

A pesar de todo, la función que parece más constante en este movimiento es la que mencionábamos más arriba: la de ofrecer la ambientación, el marco en que tiene lugar la acción. De esta forma es

utilizada, sobre todo, en la novela de corte realista, donde se sigue un proceso de círculos concéntricos (de lo general a lo particular) hasta llegar a determinado personaje que inicia una acción concreta:

> El barrio está habitado por gentes de trato fácil, una ensalada picante de varias regiones del país, especialmente del Sur. A veces puede verse, sentado en la escalera de la ermita, o paseando por el descampado su nostalgia rural, con las manos en la espalda, a un viejo con americana de patén gris, camisa de rayadillo con tirilla abrochada bajo la nuez y sombrero negro de ala ancha...
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 25)

O bien, se enfrenta, en forma de contrapunto, la narración con el espacio concreto en que se produce. En el ejemplo que vamos a citar se ofrecen, alternativamente, el relato de la fuga de unas pupilas que viven en un convento de monjas (concretamente los lamentos de una de las hermanas), y la descripción del sitio físico donde se ha producido tal hecho:

> —¡Dios mío, Dios mío! —asentía la Madre Angélica con movimientos de cabeza, cortos, idénticos, muy rápidos, como una gallina picoteando granos.
>
> Santa María de Nieva se alza en la desembocadura del Nieva en el alto Marañón, dos ríos que abrazan la ciudad y son sus límites. Frente a ella, emergen del Marañón dos islas que sirven a los vecinos para medir las crecientes y las variantes. Desde el pueblo, cuando no hay niebla...
>
> (M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 23)

Aunque, en otras ocasiones, la descripción sistemática de un entorno puede servir también para marcar precisamente lo contrario: la lejanía de lo inconcreto, un mundo irreal, ilusorio. Éste es el procedimiento sistemáticamente utilizado en *Volverás a Región* (donde existen páginas enteras dedicadas sólo a ofrecer el marco de una acción muy reducida):

> La Sierra de Región —2.480 metros de altitud en el vértice del Monje (al decir de los geodestas que nunca lo escalaron) y 1.665 en sus puntos de paso, los collados de Socéanos y la Requerida— se levanta

> como un postrer suspiro calcáreo de los Montes Aquilanos, un gesto de despedida hacia sus amigos continentales, antes de perderse y ocultarse entre las digitaciones portuguesas.
>
> (J. Benet, *Volverás a Región*, p. 39)

La descripción no solamente está vinculada a la figura del narrador, sino que puede introducirse también a través de un personaje, el cual nos muestra sus impresiones acerca de determinado aspecto. En estos casos cambia de una forma clara la velocidad del relato, no se nos muestra al objeto en sí mismo, sino una acción muy determinada: alguien que está percibiendo ese objeto. La descripción se convierte, por tanto, en escena:

> Los aplausos le hicieron abrir los ojos y asistir a la trabajosa inclinación con que madame Berthe Trépart los agradecía. Antes de verle bien la cara lo paralizaron los zapatos, unos zapatos tan de hombre que ninguna falda podía disimularlos. Cuadrados y sin tacos, con cintas inútilmente femeninas. Lo que seguía era rígido y ancho a la vez, una especie de gorda metida en un corsé implacable...
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 126)

Otra de las interferencias que puede producirse con otros movimientos, ocurre cuando se utiliza la descripción como fórmula para exponer, por ejemplo, la ideología del autor:

> Un decrépito barrio burgués silencioso y sombrío. Un inmueble gris de una calle gris obra de algún arquitecto gris, de inspiración fúnebre. Una escalera venida a menos con viejos candelabros de cristal, una alfombra raida, vidrieras de colores, canapés de peluche...
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 318)

No se da aquí solamente una detención del relato, sino cierta reflexión subjetiva sobre lo que se describe, lo cual nos sitúa más cerca de la digresión reflexiva que de la pausa.

### d) El tono reflexivo

La digresión reflexiva, al igual que la pausa, rompe el ritmo del relato, haciendo que la acción se estanque. Sin embargo, en uno y otro

caso el contenido que se introduce apunta a una dirección distinta. En el caso de la pausa, lo que parece más relevante es la forma: el texto apunta hacia sí mismo, mientras que en la digresión reflexiva lo relevante es el sujeto al que podemos atribuir ese texto. Es precisamente el sujeto el que presenta el relato no en su objetividad, sino «interpretándolo».

Estamos ante la cuestión del matiz: cuando se reflexiona sobre lo contado, cuando se matiza determinado aspecto del relato haciendo una interpretación de lo que allí se dice, nos encontramos ante una digresión reflexiva.

Una de las fórmulas en que este movimiento se concreta, es el narrador omnisciente. Este tipo de narrador se caracteriza por dominar toda la información narrativa, de tal forma que no sólo cuenta unos hechos determinados, sino que valora lo acaecido, e incluso sopesa los pros y los contras de su propia escritura:

> Era guapa. Perdóname la vanidad, lector, pero ¿cómo no ceder al placer incomparable de hablar de mí misma? Hablar de uno mismo, analizarse, explicarse —y, en consecuencia, hacer que hablen los otros— es una voluptuosidad tan vieja como la historia del mundo, y los pequeños progresos que hemos logrado en la Tierra, desde que por ella transitamos, le deben mucho al afán ingenuo e ilustre, desesperadamente compartido por insignificantes y por grandes, de autodifusión perpetuadora.
>
> (M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, p. 17)

Se convierte, en gran medida, en un personaje más que tiene como misión fundamental la de dirigir el relato.

Precisamente es esta reflexión sobre la propia labor de creación lo que marca de forma definitiva algunas novelas de estos años. La novela, por tanto, sirve en estos casos como vehículo de la teoría novelística, dejando en un segundo plano la acción. Esto, como ejemplo límite, es lo que ocurre en novelas como Rayuela, alguno de cuyos capítulos son comentarios acerca de la labor de creación de la propia obra, o reflexiones sobre la teoría de la novela:

> *Morelliana*
>
> Basándose en una serie de notas sueltas, muchas veces contradictorias, el Club dedujo que Morelli veía en la narrativa contemporá-

nea un avance hacia la mal llamada abstracción. «La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción». Wong, maestro de *collages* dialécticos, sumaba aquí este pasaje: «La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes...»

(J. Cortázar, *Rayuela*, p. 542)

La digresión reflexiva puede utilizarse también como procedimiento retórico. Como tal recurso es muy utilizado en *Tiempo de silencio*, donde sirve, por ejemplo, para introducir diferentes registros lingüísticos como puede ser el lenguaje científico. En estos casos su función primordial es únicamente la de ampliar el relato:

La procesionaria del pino es un gusanito de pelo rubio y aspecto suavísimo que, sin embargo, cuando se toca pincha como una ortiga y levanta habones en la piel, llegando a inflamar los párpados si el descuidado naturalista pasa sus dedos por los ojos curiosos. Cada animalito (...). Del mismo modo, hubiera sido causa de regocijo de entomólogo la procesión que (a lo largo de la ciudad, guiados por un hilo, que detrás de cada uno de ellos, cambiaba de naturaleza, ya que no de sentido) formaban Matías, Amador, Cartucho y Similiano.

(L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, pp. 157-158)

Esto nos hace retomar ese tipo de digresión de la que hacíamos mención más arriba: la *digresión poética*. En estos casos el autor interpreta los hechos de una forma lírica:

El tiempo, como una sustancia líquida, va cubriendo, como un antifaz, los rostros de los ancestros más alejados, o por el contrario, ese mismo tiempo se arrastra, se deja casi absorber por los juegos terrenales, y agranda la figura hasta darle la contextura de un Desmoulins, de un Marat con los puños cerrados, golpeando las variantes, los ecos, o el tedio de una asamblea termidoriana...

(J. Lezama Lima, *Paradiso*, p. 198)

Evidentemente, nos encontramos a un paso del «poema en prosa».

La modalidad que podríamos denominar *digresión ideológica* es, sin embargo, la que cubre más exactamente el espacio de este movimiento

narrativo. Es ésta una de las fórmulas que el autor tiene más a mano en el texto para mostrar nítidamente su interpretación de los acontecimientos:

> El reino de los Veinticinco Años de Paz era sólo el fruto acendrado y visible de una subterránea labor de generaciones consagradas a la noble y dichosa misión de mantener contra viento y marea la rígida inmovilidad de los principios, el respeto necesario de las leyes, la obediencia veloz y ciega a las normas misteriosas que gobiernan la humana sociedad jerarquizada en categorías y clases sociales (cada una de ellas representando a la perfección su papel en el ilusorio teatro de la vida).
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 229)

e) Aquello que no se quiere contar

Nos queda como último movimiento narrativo la *elipsis*. Alude a una parte de la historia que el autor no ha querido contar. Esto entraña una mayor velocidad en el progreso de la narración. Su cometido fundamental es servir de unión entre dos secuencias separadas por el tiempo. Posee unas características peculiares, por ejemplo, el hecho de que no siempre exista una marca formal que nos dé cuenta de su existencia concreta en el texto. Esto nos lleva a la distinción, citada más arriba, entre elipsis explícitas e implícitas.

Las elipsis explícitas, marcadas en el texto, están vinculadas en gran medida a la narración realista. Con ellas se trata de justificar la temporalidad del relato, subrayando una cronología. Son indicadores de situación, señales que el narrador introduce para ir facilitando el seguimiento de la acción:

> A los dos años de morir mamá, mi padre había abierto consulta de médico.
>
> (C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, p. 85)

En este sentido su función sería la de colaborar en la verosimilitud de la narración. De esta manera, se llega a precisar ese tiempo que es objeto de la elipsis, como era el caso que acabamos de citar: *dos*

*años*; otras veces se alude a él de una forma más inconcreta, pero de igual modo determinada:

> Jugaron durante una larga temporada, todo aquel año y el invierno siguiente y casi toda la siguiente primavera hasta la llegada de aquel violento, intempestivo y fugaz verano en que había de morir, con sus anaranjados destellos y entintados nubarrones...
>
> (J. Benet, *Volverás a Región*, p. 194)

Son, en definitiva, las elipsis determinadas las que dejan una constancia textual de su duración.

Las indeterminadas son también frecuentes:

> Pasaron los años, mermaron las rentas reales...
>
> (A. Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, p. 213)

> Así transcurrieron varios meses sin que Víctor, al volver cada semana, trajese noticias que en algo pudiesen conturbar la vida apacible y floreciente de la colonia.
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 324)

Estos tipos de elipsis nos sitúan, a fin de cuentas, ante un periodo de tiempo al que se alude para poner de relieve una acción, con lo cual podría considerarse (tanto las determinadas como las indeterminadas) como cierto tipo de sumario donde la velocidad se extrema (de tal forma que cobra especial importancia el tiempo, haciendo algo muchísimo más secundario la acción).

Sin embargo, parecen más frecuentes las elipsis implícitas. Este hecho hay que englobarlo en el tratamiento general del tiempo que se viene haciendo en la novela contemporánea. Si se prescinde de una ordenación cronológica, causal-temporal, de los acontecimientos, no son ya tan imprescindibles esos indicadores de situación de los que hablábamos. La elipsis se convierte así en una doble ausencia en el texto: ausencia de una acción que está implícita en la historia, y ausencia de su formalización lingüística.

Cada contexto narrativo lleva unas marcas temporales propias, que el lector puede deducir; señalan, además, la existencia de las elipsis. De hecho, son precisamente las unidades textuales, el parágrafo, el

capítulo, los marcos normalmente empleados para introducirlas. Esto es lo que permite una mayor movilidad en el relato, de tal forma que pueden llegar a mezclarse momentos diversos incluso dentro de una misma conversación, como ocurre con algún texto de M. Vargas Llosa.

Es curioso contrastar cómo un procedimiento tan habitual como es la elipsis final (ese mostrar, como colofón del relato, un tiempo posterior para indicar el progreso último de los personajes) es utilizado de una forma diversa por dos autores: Juan Marsé nos sitúa con toda claridad en el tiempo transcurrido:

> —Vaya con Manolo —decía Luis—. Cuánto tiempo. Dos años va a hacer, ¿no?
> —Dos años, sí.
> —Y qué, hombre, qué me cuentas...
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 270)

Aquí vemos cómo se hace explícita la elipsis para indicar el progreso y el estado actual de los personajes. Se trata de una justificación a *priori.* No sucede igual con Mario Vargas Llosa en el final de *La ciudad y los perros* (no tendría sentido aquí una cita que habría de ser excesivamente extensa), donde es precisamente la actuación de los personajes, en esa parte final, lo que nos indica, por los índices temporales implícitos en el texto, que se ha producido ese progreso en los personajes; la justificación que le encontramos a *posteriori* es precisamente esa elipsis implícita.

### *Algunas conclusiones*

Aunque el tratamiento del ritmo narrativo va a experimentar un gran cambio durante la década de los sesenta, se percibe aún, sobre todo en la novela española, una dependencia de la velocidad narrativa tradicional. Es frecuente que nos encontremos con una cronología que se hace patente en el texto a través de las elipsis explícitas, y con una alternancia entre los diversos movimientos narrativos. Así lo podemos ver, por ejemplo, en obras como *Las ratas, Ritmo lento, Escribo tu nombre, Últimas tardes con Teresa.*

En la novela hispanoamericana se da también esta tendencia, sobre todo en M. Mujica Láinez (*Bomarzo, El Unicornio*), que es quizás uno de los más claros exponentes de la novela tradicional en estos años, o en A. Carpentier (*El siglo de las luces*), que utiliza muy asiduamente el movimiento de la pausa descriptiva. Es precisamente la novela del otro lado del Atlántico la que cubre más amplios espacios temporales: *Cien años de soledad, La muerte de Artemio Cruz, La casa verde, Paradiso.* La manera de llevarlo a cabo es combinar el sumario (el movimiento fundamental en García Márquez) con la escena y la elipsis.

Sin embargo, conforme va avanzando la década, el ritmo narrativo se irá alejando, cada vez más, de los planteamientos tradicionales. La explicación que podemos dar es que, durante estos años, es bastante frecuente el experimentalismo, al menos en la novela española, de tal forma que se intentan abrir nuevas vías que se separen de la novela anterior.

Uno de los recursos utilizados es la coincidencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. El caso extremo es el de la novela *Inventario base*, en la que se intenta llevar hasta sus últimas consecuencias la isocronía en la narración, es decir, la simultaneidad temporal; de esta forma todos los movimientos narrativos se convierten en variantes de la escena:

> Entre los segundos cuarterones de ambas filas, empezando por abajo y en el centro geométrico del espacio que queda entre ellas, hay un pirindolo de metal un poco desproporcionado con respecto a lo que la rodea, a la puerta (aunque ésta tenga unas medidas que a la vista da la sensación de jorobada u otro adjetivo no relacionado con la descripción de una puerta)...
>
> (J. C. Trulock, *Inventario base*, p. 9)

Este experimentalismo, basado en un realismo llevado a sus últimas consecuencias, hace que la velocidad se mantenga constante. Desde el punto de vista formal, detectamos este hecho por un predominio de la acción irrelevante que no abre nuevas expectativas en el texto. Es evidente la influencia del *nouveau roman* que triunfaba en ese momento en Francia, y pretendía subrayar ante todo el objetivismo en la narración.

Quizá sea éste un caso límite. En otras novelas como *Cinco horas con Mario*, se busca también la simultaneidad temporal, con unos límites temporales muy concretos, pero, sin embargo, queda abierta la acción a otros momentos de la historia.

En ocasiones, la escena está configurada como mezcla de secuencias de distintos instantes de la historia que se van uniendo entre sí mediante elipsis implícitas. Es ésta la fórmula utilizada por Vargas Llosa (*La ciudad y los perros* y, sobre todo, *La casa verde*, o *Conversación en la Catedral*), C. Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*), J. Donoso (*El lugar sin límites*). En estos casos, el sumario suele reducirse al mínimo, ya que son precisamente los personajes, a través del diálogo, los que asumen el progreso de la acción.

Otro de los aspectos reseñables, como tendencia general, es la profusión de la digresión reflexiva, desligada ya en muchos casos de la omnisciencia. Si en algunas ocasiones su cometido preferentemente es lírico (mero recurso formal de amplificación), como ocurre en *Tiempo de silencio* o *Paradiso*, en otras se convierte en discurso ideológico, en *Señas de identidad, Volverás a Región*, o bien en fórmula para reflexionar sobre la propia obra, como es el caso de *Rayuela*.

En cualquier caso, es el movimiento de la escena, el predominante en las obras aquí estudiadas, de tal forma que incluso en secuencias amplias de algunas novelas se acude a procedimientos puramente dramáticos; es el caso de *Don Juan, Un hombre que se parecía a Orestes*, o *Secretum*. Se pierde, por tanto, el relato en sentido estricto, para dar paso a las diversas formas del lenguaje «escénico».

## IV. La «frecuencia» narrativa

Nos queda, dentro de esta parte primera, una última cuestión que puede completar la visión que estamos dando sobre el tiempo del relato. Veamos, en primer término, una serie de oraciones:

1. *Fue al cine el domingo pasado.*
2. *Iba al cine los domingos.*
3. *Fue al cine el domingo pasado. Tenía ganas de ver esa película y fue al cine el domingo.*

Las tres aluden a un hecho similar, pero el tratamiento que se le da es muy distinto: La primera nos ofrece un acontecimiento en su singularidad. La segunda nos ofrece, no ya un hecho aislado, sino en tanto se ha ido repitiendo de forma sistemática o, si se quiere, una serie de hechos que se ven en su analogía. En el tercer caso se trata de dos «versiones» repetidas del mismo asunto.

Nos encontramos ante un procedimiento narrativo específico: la frecuencia. La *frecuencia narrativa* alude a las distintas posibilidades de repetición de un hecho en la historia y la manera de expresarlo en el relato. El hablante puede considerar una acción concreta como acabada: *fue al cine el domingo pasado*, o bien puede considerarla en su duración, en su repetición: *iba al cine los domingos*.

A pesar de que lo encuadramos en el apartado de tiempo, posiblemente sería más exacto incluir la frecuencia dentro de otra categoría verbal: el aspecto; ya que la frecuencia alude específicamente a la manera de concebir determinada acción por parte del sujeto. De igual manera que en el verbo existe un pasado, y dentro de ese tiempo pasado hay diversas formas: *comí, he comido, comía,* según considere la acción el sujeto, también podemos establecer, de igual forma, distintas posibilidades dentro del tiempo del relato, estableciendo así los diferentes tipos de frecuencia:

A) Contar una vez lo que ha ocurrido una vez: *El lunes cogió el metro para ir al trabajo.* Estamos ante el *relato singulativo* que ofrece una acción tal como ha tenido lugar en la historia, y se cuenta una sola vez en el relato. Se especifica, sin más matices una acción determinada.

B) Contar *n* veces lo que ha ocurrido *n* veces: *El lunes cogió el metro para ir al trabajo. El martes cogió el metro para ir al trabajo. El miércoles cogió el metro...* No se puede decir, escrictamente hablando, que sea un caso especial respecto al anterior, ya que cada acción que se ha producido en la historia va asociada a su correspondiente expresión en el relato, por tanto continúa la relación unívoca entre historia y discurso. Seguimos estando, pues, ante *relato singulativo.*

C) Contar *n* veces lo que ha ocurrido una vez: *El lunes cogió el metro para ir al trabajo. El lunes cogió el metro para ir al trabajo. El lunes cogió el metro...* Aunque en principio pueda parecer extraña esta posibilidad, se da con relativa frecuencia en el discurso narrativo: una acción

de la historia se cuenta en varias ocasiones a lo largo del relato. Hay que tener en cuenta que no siempre la repetición del hecho se hace en los mismos términos, en algunas ocasiones, bajo este rótulo se incluyen las distintas versiones de un mismo suceso (con las implicaciones que se dan de cambio de punto de vista, por ejemplo). A esta posibilidad se le da el nombre de *relato repetitivo.*

D) Contar una sola vez lo que ha ocurrido *n* veces: *Todos los días cogía el metro para ir al trabajo.* Se cuenta una sola vez una serie de acciones distintas de la historia. En este caso nos encontramos con una acción marcada aspectualmente, ya que se asocian una serie de hechos para subrayar, sintéticamente, lo que los une; son por tanto varios acontecimientos considerados únicamente en su analogía. Es lo que se denomina *relato iterativo.*

La frecuencia en el relato marca las recurrencias de la acción que tienen lugar en la historia y en el discurso narrativo, así como las relaciones que establecen; en definitiva, las relaciones de repetición entre relato e historia. Por tanto, consiste en la asunción subjetiva de una acción por parte del narrador. Precisamente por esto, el término *frecuencia* no se encuentra estrictamente vinculado al *tiempo,* que sitúa la acción respecto a un punto determinado, o la contempla en su mayor o menor extensión, sino al *aspecto,* en que la acción se presenta como hecho singular, en relación de contigüidad con otros hechos, o repetida.

### *Cuando se cuenta una sola vez*

El hecho de que el relato singulativo sea el término no marcado de esta división, nos hace pensar en un principio que no posee especial relevancia como procedimiento constructivo del texto narrativo, ya que sería el grado cero. Sin embargo, creemos que no está de más repasar alguna de sus características. Quizá una de las fundamentales sea presentar una acción específica, concreta, lo que implica cierta «objetivación» en el relato. Si se lleva al extremo esta posibilidad nos encontramos con un texto como *Inventario base,* donde apenas se interpretan los hechos:

> La mujer siente algún cambio cerca de ella. Se mueve, rosma, chisquea con la boca, sigue durmiendo, se da la vuelta. Él le empuja un pie con el suyo con cierta suavidad. Es la hora del cambio de postura en la cama y toda la familia se mueve.
>
> (J. C. Trulock, *Inventario base*, p. 80)

Por otro lado, el singulativo está más vinculado al movimiento de escena. Veamos, si no, este ejemplo:

> Carmen se sobresalta al oír el gemido de la puerta. Gira la cabeza, se sienta sobre los pies y hace como que buscara algo por el suelo. Sus ojos y sus manos expresan un nerviosismo límite. Aunque la luz del nuevo día entra ya por la ventana, la lámpara continúa encendida, proyectando su mortecino cerco luminoso sobre la descalzadora y los pies del cadáver.
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 284)

Sin embargo, esta constatación general no significa, ni mucho menos, que se establezca una relación de dependencia entre ambos (escena-singulativo).

En algunas ocasiones se subraya, explícitamente, el singulativo marcando minuciosamente el tiempo en que se inscribe:

> El doce de enero, sobre las siete de la mañana, empezó a llover. A las dos y media cesó la lluvia, y un sol débil palidecía sobre los objetos. Luego, una oscura franja avanzó sobre el mar, bajas nubes se alajaron hacia el este, y el cielo se convirtió en una amplia lona hinchada.
>
> (C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, p. 67)

Si bien en muchos casos, como el citado, no se puede hablar de una función clara en el texto, normalmente, esta hipercaracterización de un hecho puntual suele ser índice de cambio importante en la acción, esto ocurre, por ejemplo, en una novela como *Cien años de soledad*, donde el tiempo subjetivo tiende a dar límites imprecisos a los acontecimientos:

> Aureliano Buendía y Remedios Moscote se casaron un domingo de marzo ante el altar que el padre Nicanor Reyna hizo construir en la

sala de visitas. Fue la culminación de cuatro semanas de sobresalto en casa de los Moscote, pues la pequeña Remedios llegó a la pubertad antes de superar los hábitos de la infancia.

(G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 70)

Es la fórmula con que J. Marsé introduce en el relato a su protagonista en la obra *Últimas tardes con Teresa*:

La noche del 23 de junio de 1956, verbena de San Juan, el llamado Pijoaparte surgió de las sombras de su barrio vestido con un flamante traje de verano color canela...

(J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 15)

El singulativo es, sin duda, la forma del relato por antonomasia, ya que con él se nos ofrece más información directa de los hechos. Se trata, en definitiva, de una fórmula que constituye el entramado fundamental por el que va fluyendo el relato.

*El relato repetitivo*

El *relato repetitivo* nos plantea más dificultades. Hay que hacer ante todo una distinción fundamental entre las repeticiones de la acción que remiten a la historia y las repeticiones meramente discursivas. Las primeras están asociadas más propiamente al aspecto: un suceso de la historia se expresa en varias ocasiones en el texto; mientras que en el segundo caso sería más objetable hablar propiamente de aspecto, ya que no remiten a una acción, sino que son expresión textual de una figura retórica llamada precisamente *repetición* o *anáfora*.

a) La repetición discursiva

La repetición discursiva es, por tanto, un recurso textual que no remite directamente a la historia. Es un procedimiento por el que el relato se vuelve hacia sí mismo para hacerse significativo. Así, frecuentemente introduce una intensificación:

> El cuerpo de Inmaculada Múgica huele a rancio, el verdadero nombre de Inmaculada Múgica es Magdalena...
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 14)
>
> ¿qué te importa que el cuerpo de Magdalena, llamada Inmaculada Múgica, huela a rancio si no es tuyo?...
>
> (*Ibidem*, p. 45)

La repetición puede marcar en alguna de estas ocasiones una intensificación que se utiliza para impedir que se pierda el hilo de la narración, interrumpido, por ejemplo, por amplificaciones de diverso tono. Esto ocurre por ejemplo en *El siglo de las luces*:

> ...Hallábase frente a las Bocas del Dragón, en la noche inmensamente estrellada, allí donde el Gran Almirante de Fernando e Isabel viera el agua dulce trabada en pelea con el agua salada desde los días de la Creación del Mundo. «La dulce empujaba a la otra porque no entrase, y la salada por que la otra no saliese». Pero hoy como ayer los grandes troncos...
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 248)
>
> Hallábase Esteban en las Bocas del Dragón, en el alba aún estrellada, allí donde el Gran Almirante viera el agua dulce trabada en lucha con el agua salada desde los días de la Creación del Mundo. «La dulce empujaba a la otra por que no entrase, y la salada por que la otra no saliese». Pero aquel agua tan caudalosa...
>
> (*Ibidem*, pp. 251-252)

La repetición discursiva puede cumplir el cometido de relacionar dos sucesos entre sí por el hecho de presentarlos bajo una fórmula similar; de esta manera, se van dejando marcas en el texto para que los acontecimientos vayan evocándose conjuntamente por el lector:

> Eran las diez de la mañana y (desde la terraza) contemplaba el mar.
>
> (A. Prieto, *Secretum*, p. 97)
>
> Eran las diez de la mañana y (desde su mesa) contemplaba el ordenado montón de papeles que se agrupaban en torno suyo.
>
> (*Ibidem*, p. 100)
>
> Eran las diez de la mañana y (sentado en la vieja butaca) descansaba de la lectura de complicados legajos.
>
> (*Ibidem*, p. 104)

Las secuencias anafóricas están sometidas a la variación del momento, pero el lector es capaz de abstraer los rasgos repetidos, para interpretar adecuadamente determinadas acciones.

En otras ocasiones se puede hablar más bien de paralelismo: dos hechos similares de la historia se mencionan con términos muy semejantes en el relato. Podemos ver, por ejemplo, el efecto que consigue de esta manera C. J. Cela al contarnos el entierro del teniente Castillo (de ideas izquierdistas) y el de Calvo Sotelo (de ideología derechista):

> El teniente coronel Mangada, don Julio Mangada, pronuncia un discurso, juro ante la historia y por mi honor que este crimen no quedará sin venganza.
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 120)

> Al cadáver de Calvo Sotelo tardan lo menos media hora en dejarlo en el lugar previsto, cuartel 9, manzana 2, el jefe de Renovación Española don Antonio Goicoechea pronuncia un discurso, juro ante Dios y por España que este crimen no quedará sin venganza.
>
> (*Ibidem*, p. 125)

Puede hablarse incluso de la *alusión* como procedimiento retórico. Así, en las primeras páginas de *Cambio de piel*, se nos transcribe un supuesto discurso de Hernán Cortés:

> Cortés hace su discurso. No adoren ídolos. Abandonen los sacrificios. No coman carne de sus semejantes. Olviden la sodomía y demás torpezas. Y den su obediencia al rey de España, como ya lo han hecho otros caciques poderosos.
>
> (C. Fuentes, *Cambio de piel*, pp. 13-14)

Más adelante se utilizan esos mismos términos desde la ironía:

> —No adoren ídolos. Abandonen los sacrificios. Cómo no. No coman la carne de sus semejantes. Ja, ja. Olviden la sodomía y demás torpezas. Gradúate y entra al ejército. Ship ahoy.
>
> (C. Fuentes, *Cambio de piel*, p. 30)

Otro tipo de repeticiones discursivas se encuentran más próximas a los ejercicios de estilo, dando origen, por ejemplo, a una repetición

ensartada o en eco, donde la palabra final de una oración se repite sistemáticamente al principio de la siguiente:

> ...con los altavoces que transmitían sus discursos y consignas benefactoras según ellos para una humanidad. Humanidad que era una quimera pero era casi imposible hacer algo o sea remover aquella estabilidad del sistema en el que todos estaban cogidos. Cogidos porque eran ellos con su enorme fuerza de la astucia y de las armas los que poseían custodiaban y distribuían el terrible poder de la Vida. Vida...
>
> (A. Prieto, *Secretum*, p. 99)

Aunque no sea el caso de este último ejemplo, se tiende, en algunos casos, hacia la explotación lúdica del procedimiento, que se deleita en el carácter eufónico, musical, de la frase:

> ...a mí me gusta Cuba por otras razones que no son su voz que no son su voz que no son su voz precisamente, que se pueden tocar y se pueden oler y se pueden mirar, cosa que no se puede hacer con una voz o tal vez solamente con una voz, con la voz de la Estrella, que es la voz que la naturaleza, en broma, conserva en la excrecencia de su estuche de carne y hueso y agua.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 274)

Es precisamente ésta una de las novelas que más explota este recurso, haciendo casi norma el empleo de los juegos de palabras.

### b) La repetición aspectual

La repetición propiamente aspectual remite a una acción de la historia que se cuenta en varias ocasiones en el discurso narrativo. La función que desempeña en cada caso es distinta, aunque en alguna ocasión coincidente con la desempeñada por alguna de las repeticiones discursivas vistas; por ejemplo, la intensificación: determinado hecho que quiere resaltarse subjetivamente en la trayectoria de determinado personaje:

> [Isabel Gauna] Ya el primer mes tuvo la banda azul, dejó sin ella a Teresa, no sé por qué; Teresa seguía siendo la misma, pero después nos alegramos de que la hubiera tenido todo el tiempo, de que se la hubieran concedido. Debía tratarse de «espíritu de obediencia».
> (E. Quiroga, *Escribo tu nombre*, p. 118)

> Isabel Gauna, desde el primer trimestre, desposeyó a Teresa de la banda azul. Y no es que Teresa hubiera cambiado, o que Isabel hiciera algo distinto a ella; debía tratarse de aquello que la Madre Prefecta me había hablado; el espíritu de obediencia.
> (*Ibidem*, p. 139)

Aquí aparece claro el matiz intensificador por tratarse de una narración en primera persona en que se subraya la influencia de este suceso en la protagonista. No obstante, en algún caso esa misma intensificación puede crear la ilusión contraria, es decir, marcar la irrelevancia de un hecho:

> Josefita le sonreía y, al sonreír la señorita Josefita, se acentuaban las patas de gallo en los vértices de sus ojos, mas Jacinto, que a más de probo es un hombre bienpensante, no infería de ello que fuese vieja sino que su cutis era suave y delicado como el papel de fumar.
> (M. Delibes, *Parábola del náufrago*, pp. 40-41)

> ...y la señorita Josefita sonreía y, al sonreír, se acentuaban las patitas de gallo en los vértices de sus ojos, pero Jacinto no pensó por eso que fuera vieja (la señorita Josefita) sino que su cutis era fino y delicado como el papel de fumar.
> (*Ibidem*, p. 131)

La propia estructura de la repetición aspectual la aproxima en ocasiones a la prolepsis narrativa, es decir, a la anticipación de un acontecimiento, ya que puede anunciar algún detalle de un hecho que luego se va a especificar. Veíamos ya en el capítulo anterior cómo se da, de una forma clara, en novelas como *Cien años de soledad*, o *Los soldados lloran de noche*.

La repetición puede indicar también el progreso temporal en la historia: un hecho evocado en diversos momentos del relato puede mostrarnos la evolución interior de un personaje determinado. Lo podemos ver claro en este ejemplo:

A) (Primera imagen de infancia evocada por el narrador-personaje):

> Me llevé también cierta imagen invernal de la prima Montse en el jardín: con su capa azul de colegiala agitada por el viento, en un día gris y frío, la niña está sentada al borde del estanque y contempla con sus ojos muy atentos los turbios peces rojos, soñando quizá con un mundo de luz.
>
> (J. Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, p. 73)

B) (Reencuentro, cuando esa niña ya es mujer, evocado también por el narrador-personaje):

> El primer día apenas la reconocí: aquella imagen gris de una niña que yo guardaba en la memoria, una colegiala soñando al borde del estanque de peces rojos, en un día lluvioso, con su capa azul agitada por el viento, no acudió a la cita de los recuerdos cabales, esos que podrían arrojar alguna luz sobre la naturaleza de nuestros sueños.
>
> (*Ibidem*, p. 82)

C) (Evocación, mediatizada por el personaje, cuando ya se ha producido el desenlace de la historia):

> Y convocando ciegamente la nada que se abría a sus pies y en cuyo fondo, como una acogedora luz de la infancia, brillaba pálidamente la mata de lilas, su memoria tal vez recuperó un lejano día gris y una niña sentada al borde del turbio estanque del jardín, con una capa azul agitada por el viento.
>
> (*Ibidem*, p. 346)

Este tipo de repetición puede mostrarnos también un proceso en sus diversas etapas temporales, pero marcando recurrentemente las constantes que se dan en él. Por ejemplo, en *Don Juan* se narra la enfermedad y muerte del padre del protagonista, al tiempo que las distintas proposiciones que le van haciendo los diversos mensajeros que le llevan la noticia:

A) Un jesuita:

> Un Padre de la Compañía recién llegado de Sevilla, traía malos informes sobre la salud de don Pedro Tenorio, el padre de don Juan, que llevaba varios días en la cama enfermo de un mal aire (...)

—Porque sabemos que piensa usted entrar en el sacerdocio (...) Y en este caso ¿qué mejor que nuestra Compañía?; somos, usted lo sabe bien, una milicia de sabios, y en la actualidad, la última palabra teológica es la del padre Molina.

(G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 91)

B) Un dominico:

—¡De mucha gravedad! Cuando mi compañero de religión abandonó Sevilla, no le daban dos días de vida (...)

Don Juan asintió con la cabeza, y el dominico habló durante unos minutos. Sabía el propósito de Don Juan referente al sacerdocio, y le invitaba a ingresar en la Orden Dominica. Porque ninguna otra tan apropiada a un joven con tan brillante porvenir intelectual. Y porque la última palabra de la teología eran las doctrinas del padre Báñez, justamente en aquellos puntos opuestos al padre Molina, jesuita.

(*Ibidem*, pp. 92-93)

C) Un mercedario:

—Toda Sevilla estaba en las exequias, llorando por aquel santo que Dios se llevó a su seno (...) Me han informado, mi señor Don Juan, de su afición a la sagrada teología, y si es así, ¿qué mejores maestros que los nuestros? Alguna vez habrá escuchado lecciones del sabio padre Zumel. Su posición equidistante entre las exageraciones del dominico Báñez y las del jesuita Molina, representa la verdadera doctrina acerca del espinoso tema de la gracia...

(*Ibidem*, p. 93)

En este ejemplo, incluso, la expresión formal, sigue unos esquemas en cierta manera repetitivos:

A) Discurso narrativizado del que se pasa a un discurso directo.
B) Discurso directo del que se pasa a un discurso narrativizado.
C) Discurso directo.

Se trata, efectivamente, de tres versiones complementarias (en lo que respecta a la evolución de la enfermedad de don Pedro Tenorio) que se van presentando a través de varios personajes. Se podría hablar de diferentes puntos de vista, aunque las tres secuencias están mediatizadas por el narrador.

Quizá donde se muestra más claramente el matiz aspectual de la repetición es en el tipo de recurrencias que implican cambio en el narrador, o en el personaje que percibe la acción. Es decir, determinado hecho es contemplado por distintos «testigos» que luego habrán de contarlo según su particular «punto de vista». Lo que sí se nota claramente en estos casos es el cambio de narrador o, al menos, del personaje que percibe los acontecimientos (que los focaliza [4]). Nos enfrentamos a un suceso determinado mediante dos o más visiones subjetivas y, por consiguiente, complementarias que, en definitiva, pretenden objetivar la narración Veamos un ejemplo, se trata del intento de apaleamiento de un cura, don Acisclo:

A) Partiendo de un narrador omnisciente (J. Bastida), se focaliza la acción a través del sujeto del hecho (don Acisclo):

> Los bultos continuaban acercándose, eran siete –inidentificables en la oscuridad–, estaban cada vez más cerca. Lo que llevaban en las manos, si no estoques, eran al menos estacas. Don Acisclo se pegó a la piedra fría, a la piedra rezumante de la fortificación inútil. Agarraba con fuerza la caja del violín...
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 237)

B) Partiendo de un narrador omnisciente (J. Bastida), se focaliza la acción a través de un testigo del suceso (el propio Bastida):

> ...por lo cual se resignó al papel pasivo de contemplador desde un balcón trasero de la fonda, con la consigna, eso sí, de dar la voz de alarma en el caso de que alguien acudiese a los gritos previsibles del atacado. Su eminente posición le permitió asistir a la maniobra envolvente o de acoso, que le pareció sin embargo, demasiado lenta. «¡Se están regodeando!», pensó; y él mismo participó en el regodeo, hasta que el grito del violín le hizo comprender de pronto el cambio de la situación.
>
> (*Ibidem*, pp. 239-240)

[4] Este concepto de *focalización* alude concretamente al *punto de vista*, cuestión que trataremos mucho más en detalle en el capítulo que hace referencia a los *modos de contar*. Sirva, como explicación previa, considerar que la focalización alude no ya al hecho de contar, sino al hecho de percibir determinada acción (de esta forma, un personaje puede percibir una acción que, sin embargo, cuenta un narrador).

En un momento dado, pueden ser los distintos destinatarios de un relato los que marquen la repetición. Veamos, como ejemplo, las tres versiones que nos ofrece Cela de un suceso (la primera de ellas es la que se toma como referencia, ya que no hay un destinatario claro):

A) ¡A esto no hay derecho!, yo iba tranquilamente por la calle cuando se encontraron dos grupitos, se liaron a golpes, y a mí, que se conoce que me quedé en medio, me brearon, ¡qué tíos, qué forma de tirar coces!, lo que me gustaría es saber quién me dio para apuntarme en los otros.
(C. J. Cela, *San Camilo, 1936,* p. 69)

B) ...pues verá usted, yo iba tranquilamente por la calle cuando se encontraron dos grupitos... ¿dos grupitos?, sí señor dos grupitos como de diez o doce personas cada uno, bien siga, pues eso, yo iba tranquilamente por la calle cuando se encontraron dos grupitos, se liaron a golpes y a mí que se conoce que me quedé en medio, me brearon, ¡qué tíos, qué forma de tirar coces!
(*Ibidem*, p. 69)

C) ¿qué te pasa?, nada, que me brearon a golpes, ¿no lo ves?, pero ¿te has metido en algún lío?, no, yo no, me metieron, que no es lo mismo, yo iba tranquilamente por la calle por la plaza de Santa Ana sin meterme con nadie cuando se encontraron dos grupitos, se liaron a golpes, y a mí que se conoce que me quedé en medio, me brearon, ya lo ves...
(*Ibidem*, p. 71)

En estas ocasiones, cuando la acción se matiza según el narrador o el destinatario del relato, se introduce cierto tipo de subjetivismo en la historia, que, sin embargo, coopera con la objetividad de la narración: el hecho se ofrece a través de, o adaptado a, ciertas subjetividades, con lo cual se resalta, por semejanza o por contraste, lo que ha sido la «realidad» del suceso, tarea ésta que le permite al lector sacar sus propias conclusiones de lo que «verdaderamente» ocurrió.

*Un tipo especial de repetición: el relato iterativo*

El relato iterativo se caracteriza por la síntesis. Mediante una única expresión, el narrador da cuenta de una serie de repeticiones del mismo acontecimiento. Esto implica cierto subjetivismo, ya que el narrador actúa como organizador de tales hechos y los interpreta, de tal

forma que no se ofrecen tal como ocurrieron, sino según las relaciones de contigüidad que el narrador percibe entre ellos. La existencia del iterativo implica, por tanto, la presencia marcada de un narrador. Veamos este ejemplo:

> Mi padre no se enfrentaba con nosotros directamente más que en los casos graves, y se limitaba a darle consignas a mi madre. Yo, cuando la veía salir del jardín con aquellos pasos de gallina y detenerse unos instantes antes de llamarnos, recuerdo que pensaba: «Pero ¿cómo se las va a arreglar? ¿Cómo querrá papá que se las arregle para que la obedezcamos en nada?»
>
> (C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, pp. 52-53)

En este caso concreto se trata de un narrador que identificamos con un yo-personaje que cuenta su propia historia partiendo del recuerdo. Es digno de subrayar desde ahora este detalle: la vinculación que existe entre el relato en primera persona (y todavía más concretamente el relato autobiográfico) y el iterativo. El porqué parece evidente: un relato como el autobiográfico, que por su naturaleza es subjetivo, es lógico que acuda al iterativo, puesto que en él se ofrece una visión subjetiva de una serie de acciones con relaciones de semejanza.

Además de este «subjetivismo» del relato, el tiempo también se ve sometido a cierta manipulación, ya que los hechos no se presentan en su estricta sucesión, sino a través de relaciones de diverso tipo, que el narrador establece entre ellos. De esta forma, con el iterativo se destruye la progresión «real» de la historia, que se remplaza por una progresión, en cierto modo, abstracta. Lo podemos notar en este ejemplo en que percibimos un amplio espacio temporal que, sin embargo, apenas está marcado por algún índice:

> No hablaban. Pero el mulato y el niño sentían esa misma gratitud alegre de estar juntos que nunca dirían, que nunca siquiera expresarían en una sonrisa común, porque estaban allí no para decir o sonreír, sino para comer y dormir juntos y juntos salir cada mañana, sin excepción silenciosa, cargada de humedad tropical y juntos cumplir las labores necesarias para ir pasando los días y entregarle a la india Baracoa las piezas que cada sábado compraban la comida de la abuela y las damajuanas del señor Pedrito.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 186)

Esto nos hace pensar que podría considerarse el iterativo como una formalización de la subjetividad temporal.

*Cuestiones de estilo*

El iterativo suele expresarse en el texto mediante unos índices temporales con matiz repetitivo (del tipo: *siempre, en muchas ocasiones, a veces, cada vez que*, etc.), a lo que se añade, comúnmente, el verbo en pretérito imperfecto, que es el que expresa de manera más adecuada la duración. Es condición *sine qua non* la presencia de uno de estos dos índices (o de los dos a un tiempo) para que pueda hablarse de iteración. No obstante, hay que tener en cuenta que el valor de ambos procedimientos es distinto: por ejemplo, el imperfecto puede ser índice de otro tipo de relato (como el descriptivo) o de procedimientos distintos (como el estilo indirecto libre), mientras que siempre que se dan las expresiones temporales citadas, u otras similares, podemos hablar de iteración.

Hay ocasiones, sin embargo, en que el verbo no se expresa en imperfecto; normalmente es el presente el que asume esta función, acompañado por expresiones temporales con matiz repetitivo, pero también puede ser el indefinido:

> Las sesiones del Palanganato se reanudaron una vez por semana, salvo del 15 de julio al 15 de septiembre, que vacaban a causa del calor. No pasó nada. Las siete muchachas fueron casándose —con la aprobación de Celinda y previo estudio de los árboles genealógicos— y, aunque casadas, siguieron asistiendo a las tenidas.
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 50)

Se da cuenta aquí de un periodo amplio de tiempo que se va parcelando (al menos en la primera parte de la cita) para mostrar después, de manera sintética, una acción en forma de sumario. Pero lo que parece ser más normal de este tipo de iterativo, donde no se utiliza el imperfecto, es subrayar lo cotidiano a través del presente:

> En la casa de las tísicas los domingos se come paella, el señor Asterio, su padre, es muy respetuoso con la tradición: el lunes cocido, el

> martes filetes empanados, el miércoles albóndigas, el jueves judías con chorizo, el viernes bacalao, el sábado callos y el domingo paella...
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936,* pp. 54-55)

El presente funciona en estos casos como un tiempo no marcado, muy cercano a lo que llamamos presente habitual, que da cuenta de acciones que se repiten periódicamente: «esta tienda abre a las 9» [5].

Una vez descrita la manera en que el iterativo se introduce en el relato, habrá que ver qué funciones desempeña. La función clásica del iterativo ha sido la de servir de marco a una acción. En la novela tradicional la iteración tiene un papel subordinado, a través de ella se introduce la acción concreta, de tal forma que el esquema básico de estos relatos se podría simplificar de esta forma:

1. Narración que presenta la acción a grandes pinceladas, resaltando lo general, lo que de forma habitual configura el clima en que van a plantearse los acontecimientos.
2. Narración particular de determinado hecho previamente situado en su contexto. Podemos verlo gráficamente en este ejemplo: *Bajaba las escaleras y tropezó*, donde la verdadera acción está en el verbo tropezó, mientras que la oración previa: *bajaba las escaleras* es el marco en el que se inscribe. De esta forma, el papel del iterativo era mostrar una acción en su generalidad, con una función en gran medida dependiente de la verdadera acción, que se expresaba en singulativo.

Es un procedimiento que, por supuesto, no ha perdido vigencia y que se da en algunos casos:

> Todos los días, Juana Baura y Antonia salían de la Gallinacera a la misma hora, hacían siempre el mismo recorrido. Dos cuadras rectas, polvorientas, y era el Mercado: las placeras comenzaban a tender sus mantas al pie de los algarrobos, a ordenar sus mercancías (...). Ese día salieron más temprano...
> (M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 154)

[5] De todas formas, todavía está por estudiar con precisión el funcionamiento del sistema verbal en el relato, muy distinto al del uso cotidiano, que es el fijado por las gramáticas.

No obstante, hoy día, no se puede afirmar que ésta sea la función primordial que desempeña el iterativo. Su propio carácter, el hecho de introducir una subjetividad, le permite ampliar sus posibilidades a otros contextos diversos, por ejemplo uno totalmente contrapuesto al anterior, donde una acción en iterativo se erige en prototipo sin que haya otra acción principal de la que sea dependiente:

> Al ponerse el sol, el Nini regresaba de sus correrías y se reunía con el Ratero en el poyo de la puerta del Antoliano, o en los establos del Poderoso, o en la taberna del Malvino. En cualquier caso la actitud del Ratero no variaba: mudo, la mirada...
>
> (M. Delibes, *Las ratas*, p. 534)

Para ver el funcionamiento del iterativo puede resultar iluminadora la idea de asociarlo con alguno de los movimientos narrativos ya expuestos. Aunque hay que dejar claro que la iteración no se encuentra vinculada en exclusiva a ninguno de ellos, es evidente que existen ciertas similitudes formales con la descripción que, por ejemplo, utiliza habitualmente el imperfecto.

Efectivamente, la descripción está basada en las diversas relaciones que se dan entre los objetos: aunque la diferencia básica es que tales relaciones han de ser espaciales (no temporales como el iterativo). Prácticamente, es ésta la única distinción que podemos establecer entre ambos. De todas formas, iteración y descripción establecen relaciones muy estrechas; por ejemplo en las descripciones de los personajes se suele utilizar el iterativo. Quizá nos sirva para comprobarlo esta secuencia de *Cien años de soledad*:

> La laboriosidad de Úrsula andaba a la par con la de su marido. Activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de ollán. Gracias a ella los pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera construidos por ellos mismos estaban siempre limpios, y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor de albahaca.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 13)

Evidentemente, y no sólo en este caso particular que acabamos de ver, cuando en una descripción introducimos una serie de marcas temporales claras, es difícil distinguir entre lo descriptivo y lo iterativo. De hecho, las relaciones establecidas entre narración/descripción, narración/iteración, son muy semejantes. La descripción es un procedimiento intrínseco al hecho narrativo: no existe la narración pura en el sentido de que todo lo que se cuenta en ella sea mera acción; podríamos decir, de la misma manera, que no existe narración que refiera una acción en su desarrollo temporal sin que, de una u otra forma, dé paso al iterativo. Veamos un ejemplo sencillo:

> Él empezó a hablar como si estuviera solo. Al principio, no le entendía. Después, le escuché con atención, porque su monólogo respondía a cuestiones gramaticales que me habían preocupado los días anteriores.
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 33)

Quizá podamos concluir, de momento, que, aun a pesar de coincidir en determinados procedimientos formales, existen diferencias básicas entre descripción e iteración respecto a los objetos y/o acciones que en ellos se ofrecen:

*Descripción:* contigüidad espacial y predominio de lo analítico.
*Iteración:* contigüidad temporal y predominio de lo sintético.

En esta cita de *Cien años de soledad*, creemos que queda perfectamente resumido el papel del iterativo y su tratamiento subjetivo del tiempo. En ella se habla de Úrsula, que, ya ciega, parece pasar a un segundo plano en la casa de los Buendía:

> Sencillamente, mientras los otros andaban descuidadamente por todos lados, ella los vigilaba con sus cuatro sentidos para que nunca la tomaran por sorpresa, y al cabo de algún tiempo descubrió que cada miembro de la familia repetía todos los días, sin darse cuenta, los mismos recorridos, los mismos actos, y que casi repetía las mismas palabras a la misma hora.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 20)

*Algunas conclusiones*

El relato singulativo es el que va configurando el tejido conjuntivo con que va tomando forma el relato; es la manera en que se explicita la acción dentro del discurso narrativo y, por tanto, es el procedimiento más frecuente en las novelas de estos años, aunque siempre alternándose con otros recursos. Sin embargo, una de las obras estudiadas, *Inventario base,* de J. C. Trulock, lo utiliza como fórmula casi exclusiva para presentar la acción. En esta novela se va contando pormenorizadamente, a modo de «inventario», la vida de una familia; tal planteamiento, minucioso y constante, sirve de cauce a la idea central de la novela, que parte de lo irrelevante de una jornada protagonizada por una serie de personas a las que no les ocurre nada especial y que, por eso mismo, se presenta globalmente como iterativo: todo lo que sucede configura la actividad habitual y rutinaria de unas personas que casi llegan a erigirse en tipos. En todo caso estamos ante un ejemplo marginal dentro de estos años, donde se da una alternancia evidente entre el relato singulativo y los otros tipos de repeticiones que hemos comentado.

El relato repetitivo tiene, como hemos visto, una función intensificadora, que no posee mayor trascendencia a la hora de configurar el relato. Es más bien un recurso marginal comparándolo con los otros tipos citados. Sirve, en algunos casos, para introducir juegos expresivos dentro del relato. Así ocurre en obras como *Tres tristes tigres*, de G. Cabrera Infante, *Don Juan*, de G. Torrente Ballester, o *La saga/fuga de J. B.*

Es, con todo, el iterativo el que desempeña un papel más importante en la novela de estos años. Su cometido no se reduce exclusivamente a ofrecernos el entorno de la acción desarrollada, sino que contribuye eficazmente a su progreso. Así, en novelas con un planteamiento tradicional, como *Las ratas*, de M. Delibes, la historia se elabora a partir de las recurrencias periódicas de los hechos, que se van introduciendo subjetivamente a través del narrador. Esto muestra de forma clara la que va a ser la constante del relato iterativo en estos años: especificar el tono subjetivo de la secuencia, vinculado, en la mayoría de las ocasiones, a un narrador muy marcado en el texto. Es el caso de novelas como *El siglo de las luces*, de A. Carpentier, *Bomarzo* y *El Unicornio*, de M. Mujica Láinez, *Paradiso*, de J. Lezama Lima, *Úl-*

*timas tardes con Teresa, La oscura historia de la prima Montse*, de J. Marsé, etc.

Otra de las características fundamentales del iterativo es su vinculación con otros procedimientos narrativos de los que es, en muchas ocasiones, expresión formal, como puede ser el caso del movimiento de sumario.

Sólo cabe añadir, por las equivalencias que hemos establecido entre narración/descripción, narración/iteración, que el relato iterativo constituye una de las constantes habituales del relato, por eso, precisamente, resulta más complejo aislarlo como procedimiento narrativo, ya que constituiría una de las fórmulas que dan cuerpo al discurso narrativo: si con el singulativo, normalmente en indefinido, se introducía el tiempo puntual y objetivo, con el iterativo, habitualmente en imperfecto, se configura un tratamiento temporal distendido y subjetivo.

## V. Un tiempo peculiar: el tiempo de la narración

Supongamos que estoy escuchando a un amigo contar una historia, que empieza a describir una acción, y unos personajes que la llevan a cabo. Mi amigo lo que hace es colocar esos acontecimientos en un tiempo concreto que tiene como referencia su propia enunciación, es decir, el mismo acto de contar. Por consiguiente, podemos hablar de un tiempo especial que hasta ahora no hemos considerado, el resultante de esa relación entre el narrador y los hechos que cuenta. Con ello completamos la cronología del relato, situándonos ante la *narración* que, recordamos, es el acto concreto que da lugar a un relato.

El *tiempo de la narración* se ocuparía de mostrar la distancia temporal que separa al narrador de los hechos que cuenta. Si decíamos que para un análisis narrativo era preciso partir de las tres nociones básicas: *historia, relato, narración*, queda así completado el tratamiento temporal de cada una de ellas.

Cualquier narrador que va contando una serie de acontecimientos adopta, inevitablemente, determinada distancia temporal respecto a ellos: pueden ser hechos alejados de él, pueden ser hechos que están

ocurriendo mientras que el narrador los cuenta, pueden estar incluso anticipados. Según esto, podemos distinguir cuatro tipos de relato:

a) *Relato ulterior.* Es el más habitual: la narración tiene lugar una vez producidos los acontecimientos. Es decir, los hechos están situados en un pasado respecto al acto de enunciación. Cuando hablamos de enunciación nos referimos al acto mediante el cual un narrador cuenta unos hechos. Imaginemos, por ejemplo, que el abuelo cuenta a sus nietos una historia que él vivió en su juventud.

b) *Relato anterior.* La narración, el acto de contar, se elabora previamente a los acontecimientos: los hechos se sitúan en un futuro respecto al acto de enunciación. Podemos imaginar al abuelo, que cuenta cómo se van a divertir ese fin de semana yendo juntos a la sierra para poner una bandera en uno de los picachos más escarpados.

c) *Relato simultáneo.* La narración se configura en el presente, al mismo tiempo que se desarrollan los acontecimientos. Por ejemplo, el abuelo ha propuesto un juego a los niños: una especie de representación en que él les va diciendo cuál es su personaje, y al mismo tiempo van viviendo y construyendo la historia.

d) *Relato intercalado.* La narración se expresa en distintos momentos de la acción. Este tipo de relato resultaría de la combinación de alguno de los tipos anteriores.

Esta serie de posibilidades nos podría hacer pensar que existe un paralelismo evidente entre el tiempo de la narración (con los distintos tipos de relato a que da lugar) y los distintos tiempos verbales: tiempo pasado, presente o futuro, y así, un relato ulterior apuntaría a un tiempo pasado, un relato simultáneo a un tiempo presente... Sin embargo, las diferencias son claras. Hay que tener en cuenta que el funcionamiento de los tiempos verbales en el relato es diferente al que se da en otro tipo de discursos, por ejemplo en el lenguaje hablado. Por eso no es extraño que un tiempo verbal que señala habitualmente al pasado, como puede ser el indefinido, pueda remitir a hechos que van a suceder más adelante, así es el caso de algunas secuencias de *Cien años de soledad*, en que el narrador, Melquíades, cuenta hechos que van a suceder mucho después, como puede ser su propia muerte. Téngase en cuenta que el «érase una vez» habitual en los relatos no es una fórmula que pretenda situarnos en un tiempo pasado, más bien sirve para indicar que nos encontramos ante un texto ficticio, es decir, su función

primordial sería introducir al lector en las convenciones de un género: el relato de ficción.

En vista de todas estas cuestiones, parece claro que en el relato se produce el entrecruzamiento de distintas temporalidades, que hemos ido delimitando en las páginas anteriores y que trataremos de completar en las siguientes.

Por si aún no ha quedado claro, cabe decir que el tiempo de la narración nos sitúa ante cuestiones relacionadas con la voz, con el proceso de la enunciación, y por tanto con el sujeto de esa enunciación: el narrador que, en este caso señala su distancia respecto a los acontecimientos.

Descendiendo a ejemplos concretos, lo podemos observar en algunas de las novelas estudiadas. Tomemos la obra de M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, estructurada en torno a una enunciación muy concreta: el monólogo de la protagonista, Carmen, frente al cadáver de su marido, Mario; en ella el tiempo de la narración está marcado, según la tipología expresada, por un *relato ulterior*: los acontecimientos que dan cuerpo a la narración de Carmen están situados en un pasado: la vida matrimonial de Carmen y Mario. Sin embargo, cabe apuntar un detalle importante: la enunciación, como tal, está incorporada al relato. Frente a nosotros tenemos la figura de Carmen, que va describiendo, a la par que los acontecimientos pasados, su situación actual, la situación en que se produce la narración.

Este hecho nos hace intuir que el tiempo de la narración sólo es relevante en el relato cuando existe ese sujeto explícito que es el narrador, concretado en el texto. Éste es el único índice formal que nos da esta información acerca de este tiempo peculiar. De otro modo no podemos establecer cuál es la relación temporal de los acontecimientos respecto a su sujeto. Para hablar con propiedad de tiempo de la narración ha de existir, dentro del relato, un narrador explícito.

Un caso relevante, y al mismo tiempo muy particular dentro de nuestro *corpus*, es la novela *Tres tristes tigres*, de G. Cabrera Infante, basada toda ella en lo que podríamos llamar una *narración oral*, que trata de mostrar la vida nocturna de La Habana. Nos encontramos ante un *relato simultáneo* que asume un narrador en primera persona. No en vano, las primeras páginas de la novela nos sitúan ya en este contexto: aparece la voz de un narrador encarnado en el presentador de un cabaret, Tropicana, que nos introduce en el relato:

Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies & gentlemen. Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... «Tropicana», the most fabulous night-club in the WORLD... presenta... su nuevo espectáculo... its new show... en el que artistas de fama continental... where performers of continental fame... se encargarán de transportarlos a ustedes a un mundo maravilloso...

(G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 15)

No obstante, lo habitual en estos años es encontrarnos con un relato ulterior, lo cual constituiría en definitiva el grado cero del discurso narrativo, ya que es por naturaleza retrospectivo; suele apuntar a unos hechos pasados. Quizá las novelas más marcadas en este sentido sean obras como *Bomarzo, Don Juan, Ritmo lento, Escribo tu nombre,* o *El Unicornio.* En todas ellas nos encontramos con un narrador explícito que nos sitúa en el acto mismo de su enunciación y que marca muy concretamente la distancia entre su momento presente, el acto por el cual relata los acontecimientos, y tales acontecimientos. Veamos esta cita de *Bomarzo*:

¡Y qué equivocados estaban los cuatro Orsini en lo que a esto concernía, pues quién iba a sugerirles la extravagante idea inverosímil de que algún día (ahora) yo escribiría sobre ellos, en tanto que ellos estarían muertos, bien muertos, reducidos a polvo, con cuatro siglos de muerte y olvido encima y sin nadie más que yo para recordarlos! Pero la increíble distancia de tiempo que nos separa me permite bucear con más claridad y experiencia en el dilema oscuro y discernir algunas explicaciones.

(M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 25)

No nos debe extrañar que esta tendencia se lleve a veces al extremo de mostrarnos al narrador, explícitamente en el proceso de composición del discurso narrativo, lo cual supone ya cierta reflexión sobre el propio acto de contar (o para ser más precisos sobre el acto de escritura):

¡Montgisard! ¡Dios y Montgisard! La pluma se ha deslizado entre mis dedos; las gafas de Raimondín vacilan en mi nariz; me he puesto de pie, estremecida, ahogada por el tumulto; me he asomado, en el cam-

> panario, a la aldeana paz nocturna de los Lusignan que duermen, y en lugar de las casas viejas, de los árboles que la luna blanquea, del automóvil que en la calle descansa, delgado, gris y reluciente como un lebrel de metal en la alegoría de una tumba, vuelvo a ver aquella depresión...
>
> (M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, p. 13)

De este modo, se introduce en el relato un doble plano temporal que supone cierto perspectivismo narrativo: el narrador, al situarse en dos niveles distintos, el de su enunciación y el de los acontecimientos, es capaz de valorar estos últimos no ya en tanto se producen, sino desde su perspectiva actual. Así, llegan a ser bastante frecuentes estas digresiones reflexivas del narrador que unen los dos momentos de la historia:

> De tal manera que si las cosas cambiaron luego en la edad adulta, no fue porque cambiara yo. Es decir, que al crecer, no dejé de ser lento y reflexivo, sino que, por el contrario, este ritmo se puso más de manifiesto al contrastar con el ritmo apresurado de las demás personas de mi edad que empezaron a verme como excepción. Lo único, pues, que varió fue el despliegue de atención de los otros hacia mi ritmo lento; o, dicho con otras palabras, el reconocimiento de tal ritmo como anormal. Y con esto ponemos rumbo hacia el quid de la cuestión, aunque persiguiendo este quid perdamos muchas veces el hilo de la historia, que es, en el fondo lo que nos interesa.
>
> (C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, p. 137)

Esto, naturalmente, lleva consigo cierto tratamiento metatextual de la narración, es decir, la reflexión sobre el propio discurso narrativo. En cualquier caso, es uno de los procedimientos utilizados para introducir alteraciones del orden temporal, por ejemplo anticipando los acontecimientos:

> Esto fue más tarde, en los dos últimos años de colegio (mi vida allí podría dividirse en dos partes, bajo dos mundos distintos, como una espada de fuego puede cortar en dos un mundo).
>
> (E. Quiroga, *Escribo tu nombre*, p. 49)

A pesar de que, como hemos dicho, este tipo de relato ulterior es el recurso más utilizado, también existe una tendencia clara en estos años a alterar esta relación temporal, favoreciendo el relato simultáneo. De este modo, encontramos alguna novela, como es el caso de *San Camilo, 1936*, elaborada desde este planteamiento narrativo:

> Uno se mira en el espejo y se tutea incluso con confianza, el espejo no tiene marco, ni comienza ni acaba, o sí, sí tiene un marco primoroso dorado con paciencia y panes de oro pero la luna no es de buena calidad y la imagen que devuelve enseña las facciones amargas y desencajadas, pálidas y como de haber dormido mal, a lo mejor lo que sucede es que devuelve la atónita faz de un muerto todavía enmascarada con la careta del miedo a la muerte, es probable que tú estés muerto y no lo sepas, los muertos también ignoran que lo están, ignoran absolutamente todo.
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 13)

De igual forma podemos apreciar este recurso en secuencias de novelas como *Tiempo de silencio, La ciudad y los perros, Don Juan, Señas de identidad, Auto de fe, El hombre de los santos, La oscura historia de la prima Montse, Libro de las memorias de las cosas, Secretum,* o *La saga/fuga de J. B.* Podemos citar, en este sentido, los parágrafos de *La muerte de Artemio Cruz*, que están presididos por ese «yo» gramatical (en algunas ocasiones también por el «tú») que analiza la situación específica y presente del narrador/protagonista:

> Yo siento esa mano que me acaricia y quisiera desprenderme de su tacto, pero carezco de fuerzas. Qué inútil caricia. Catalina. Qué inútil. ¿Qué vas a decirme? ¿Crees que has encontrado al fin las palabras que nunca te atreviste a pronunciar? ¿Hoy? Qué inútil.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 25)

En todas estas ocasiones nos encontramos con dos ejes narrativos claros: por un lado el que se sitúa cronológicamente en el momento de la enunciación (el narrador en el acto de contar), y por otro lado el que se apoya estructuralmente en un tiempo pasado: los acontecimientos contados, de tal forma que quizá en estos casos sería más acertado hablar de ese tipo de «relato intercalado» que va cubriendo una y otra parte de la historia. Es decir, nos encontramos con un replanteamiento

de la estructura temporal de la novela que se articula en torno a diversidad de niveles narrativos que, como veremos más adelante, convierten el relato en un mosaico de diferentes voces y tiempos que pretenden sumar objetividad a la narración. Es precisamente en *Conversación en la Catedral*, de M. Vargas Llosa, donde esta tendencia se ve más acusada, ya que el propio tema de la novela se configura a partir de esa alternancia temporal: es el propio acto enunciativo, la conversación sostenida entre los protagonistas, la que sirve de cauce para estos saltos temporales y cambios de narrador que, no cabe duda, subrayan la verosimilitud de lo contado:

> —¿Otro de ésos? —dice Ambrosio—. Caramba, San Marcos era un nido de subversivos, niño.
>
> Otro puro de ésos, piensa, en rebelión contra su piel, contra su clase, contra sí mismo, contra el Perú. Piensa: ¿seguirá puro, será feliz?
>
> —No había tantos, Ambrosio. Fue una casualidad que nos juntáramos los tres ese primer día.
>
> —A esos amigos de San Marcos usted nunca los llevaba a su casa —dice Ambrosio—. En cambio, el niño Popeye y sus compañeros de colegio se las pasaban tomando té donde usted.
>
> (M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, p. 83)

Mucho menos frecuente es encontrar el tipo de relato anterior. Podemos citar, quizá, en este sentido la novela *Últimas tardes con Teresa*, de J. Marsé, donde se introducen ciertas secuencias que tratan acontecimientos que tienen lugar con posterioridad al momento en que se produce la enunciación:

> (por un sarcasmo del destino, esa costumbre del muchacho de ahuecarle los cabezales habría de adquirirla el propio Cardenal años después ya muy anciano y solo, en favor de los enfermos de la Cárcel Modelo, recorriendo diariamente las camas de la enfermería: último y emocionado homenaje a los cuerpos ya no angélicos, cansados y agostados).
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 257)

Sin embargo, un caso interesante dentro de nuestro *corpus* lo constituye la novela de G. García Márquez *Cien años de soledad*. En ella

un narrador, encarnado en uno de los personajes, Melquíades, elabora la historia completa de Macondo durante cien años:

> Era la historia de la familia, escrita por Melquíades en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación...
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 133)

En el texto vamos encontrando indicios acerca de tal enunciación: se nos muestra en diversos momentos el proceso de escritura:

> El nuevo lugar pareció agradar a Melquíades, porque no volvió a vérsele ni siquiera en el comedor. Sólo iba al taller de Aureliano, donde pasaba horas y horas garabateando su literatura enigmática en los pergaminos que llevó consigo y que parecían fabricados en una materia árida que se resquebrajaba como hojaldres.
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 63)

Sin embargo, hasta las páginas finales de la novela no nos damos cuenta, de forma precisa, de lo que ha constituido el «tiempo de la narración»: Melquíades ha enunciado una serie de acontecimientos que cubren su pasado, su presente y su propio futuro, que es el futuro de Macondo. Los acontecimientos se presentan, no obstante, como simultáneos, merced también a las peculiaridades características de su narrador.

De aquí puede deducirse un hecho que tendremos ocasión de tratar extensamente al considerar la voz: la estrecha vinculación existente entre el discurso narrativo y la instancia narrativa que actúa como su sujeto.

SEGUNDA PARTE

# LOS DIVERSOS MODOS DE CONTAR

## I. Introducción

Para explicar de una forma comprensible la noción de *modo*, que es el tema de esta segunda parte de nuestro estudio, acudiremos a un ejemplo que puede centrar la cuestión. Nos encontramos en una reunión de amigos y alguien comienza a contar chistes; sabemos que nos llegará el turno de contar algo gracioso, y sabemos también que es inútil, aunque recordáramos lo más ocurrente, las anécdotas más chispeantes, nos parece trabajo perdido, porque hemos comprobado en más de una ocasión que no tenemos gracia: no sabemos contar. Pues bien, en estos casos, estamos aludiendo a una cuestión de *modo*: aunque tengamos muy claro lo que queremos decir, no sabemos cómo decirlo, no somos capaces de tratar un hecho de tal forma que resulte interesante. Un acontecimiento se puede contar de muchas maneras y, efectivamente, unas son más eficaces que otras. El *modo* alude, precisamente, a la forma de presentar unos hechos determinados; respondería a la pregunta ¿cómo están contados?

Más estrictamente hablando, llamamos modo a la manera en que se da cauce a la *información narrativa*. Podríamos decir, por tanto, que es el procedimiento mediante el cual los hechos, las acciones que suministra la historia, son sometidos a una mediatización o filtro, precisamente para convertir la historia en discurso. Es el sentido que le daremos al término *modo* a partir de aquí, teniendo en cuenta que esta noción, al igual que ocurría con el tiempo, especifica las relaciones entre la historia y el relato.

Si analizamos más en detalle el contenido de este concepto, nos encontramos con que los acontecimientos se pueden contar más o menos (es decir, con mayor o menor detalle) y según tal o cual punto de vista, con lo que tenemos las dos formas de modular la información narrativa: la *distancia* y la *perspectiva*.

La *distancia* nos ofrece la *modulación cuantitativa* de la narración, lo que podríamos llamar grado de implicación del emisor en el discurso que emite.

La *perspectiva*, por su parte, presenta la *modulación cualitativa*, alude a la manera en que se percibe la información narrativa; quizá en este caso puede establecerse, más claramente que con la distancia, la similitud con el procedimiento cinematográfico: la perspectiva vendría expresada por la cámara, que nos presenta determinada visión, con los límites que impone el campo visual que con ella se puede abarcar.

## II. La distancia respecto a lo que se cuenta: El relato de acontecimientos

El término *distancia* evoca siempre dos términos entre los cuales se establece este tipo de relación. Por lo tanto, lo primero que cabría plantearse en este caso es: ¿distancia entre qué? Pues bien, distancia será aquí la establecida entre la materia que constituye un relato y su expresión concreta en el enunciado. De esta forma, y dentro de la categoría *modo*, el concepto de *distancia* remite al grado de presencia o ausencia del emisor en el relato. La separación entre el referente y la manera en que se presenta (acudiendo a una metáfora visual podríamos decir: su mayor o menor nitidez) es lo que da cuerpo al concepto de *distancia*.

Pensemos en el teatro. El discurso dramático es también una manera de contar que consiste en presentarle a un espectador una serie de hechos; lo que ocurre en ese «relato particular», es que los acontecimientos tienen lugar delante del espectador, que los ve directamente. El medio adecuado para que esto se lleve a cabo es el diálogo: la acción se expresa a través de las palabras de los personajes. En la novela, sin embargo, existe alguien que cuenta, hay por lo tanto una mayor distancia respecto a los acontecimientos, que no se captan tan «direc-

tamente», aunque también se da la posibilidad de «escuchar» a los personajes a través del diálogo. Veamos este ejemplo:

> Juan llamó a la puerta. Tras unos minutos de espera oyó unos pasos y vio la cara de Pedro que acababa de abrir.
> —Buenos días, ¿cómo estás hoy?
> —No esperaba verte a estas horas. Pasa.

Encontramos en él dos partes fundamentales, una primera en que un narrador *cuenta* una acción muy escueta: la visita de una persona a un conocido. En la segunda parte del ejemplo nos encontramos también con una acción clara (aunque quizá no se pueda hablar de acción de igual forma que se ha hecho antes): el encuentro entre dos conocidos; sin embargo, existe un planteamiento distinto respecto a lo anterior, evidente incluso desde el punto de vista gráfico: se introduce el habla de esas dos personas en distinta línea y precedido de un guión: se trata de un diálogo. Rigurosamente hablando, en esta segunda parte no se nos «cuenta» nada, la acción transcurre ante nosotros sin mediatización. En el primer caso, podemos hablar de *relato de acontecimientos*: en él la distancia es mayor, ya que es notoria la existencia de un emisor que nos presenta los hechos; en el segundo caso, hablamos de *relato de palabras*: la distancia es prácticamente nula, ya que lo que allí se nos dice no ha necesitado, por así decirlo, un filtro por parte de nadie (no cabe duda de que esta parte podría haberse expresado mediante un procedimiento similar al anterior, por ejemplo: *se saludaron y Pedro invitó a Juan a entrar*, con lo cual se hubieran pasado por alto los términos precisos del encuentro). Sin embargo, lo que diferencia radicalmente a ambas partes es la materia transformada por la escritura, en un caso se trata de acontecimientos, en otro de palabras. De esta forma quedan precisados los dos tipos de relato:

a) *Relato de acontecimientos*, que transforma un supuesto no verbal (las acciones de los personajes) en verbal (es decir, en discurso narrativo), con una función primordial, la de contar en su sentido estricto, y un emisor que, en mayor o menor medida, interpreta los hechos.

b) *Relato de palabras*, que transforma un supuesto verbal (las palabras de los personajes) en verbal (el diálogo transcrito), su función,

por tanto, no es, en sentido estricto, la de contar, sino la de servir de expresión a las distintas hablas ajenas a la voz del propio narrador.

Las distintas posibilidades y grados que se dan en uno y otro tipo de relato (hechos todos de distancia) van más allá de lo que puede desprenderse del ejemplo aducido. Es lo que iremos viendo a partir de este momento.

*¿Cómo se puede contar un hecho?*

Según hemos visto al introducir este término, la distancia se ocuparía del tratamiento específico de la información que constituye la historia. Este material se nos ofrecería de manera más o menos clara (la palabra que utilizábamos era *nitidez*) transformado en discurso. En el relato de acontecimientos existe una gama de posibilidades de presentar los hechos según estén más o menos mediatizados: es decir, de la misma forma que en el relato de palabras existe toda una serie de posibilidades de plasmar el habla de los personajes según esté más o menos mediatizada por el narrador (es lo que da lugar a los diferentes estilos: directo, indirecto, indirecto libre, etc.), en el relato de acontecimientos puede existir también un filtro que subraya, precisamente, el «modo» de presentación de la información. El narrador, por consiguiente, puede hallarse con distintos grados de implicación en el relato que cuenta, según el tratamiento que se le dé a una secuencia determinada.

Un hecho puede contarse de muchas maneras. Por tanto, existirán diferentes *modalidades narrativas*, procedimientos por los que esa historia se transforma hasta llegar al lector. Tales modalidades apuntan, en definitiva, a un fenómeno de distancia. De hecho, al hilo de la exposición que venimos haciendo, se ha aludido de forma indirecta a una serie de posibilidades distintas: la digresión reflexiva, la digresión poética, incluso la propia descripción. Son «cambios de registro» que el autor tiene a su disposición para apartarse del «relato puro», e introducir secuencias en que cuenta «de otra forma». Quizá podemos verlo de forma gráfica en estos ejemplos:

a) La manifestación iba creciendo conforme avanzaba la tarde, los carteles, los gritos, parecían verse y oírse desde todo Madrid...

b) Gran manifestación popular. Ayer tuvo lugar en Madrid una de las mayores manifestaciones que se recuerdan...

c) Día 25. Febrero. Recorrido: varias ramas que parten de Atocha, Plaza de Colón, Puerta del Sol. Concentración: Plaza de las Cortes...

d) Querido Juan: Ayer estuve en la manifestación. Fue una cosa espectacular. Tú ya sabes que reunir una cantidad tan grande de gente, aunque sea en Madrid...

Nos encontramos con varias maneras distintas de plantear al lector un hecho. En el primer caso a), se trata de un relato que podríamos llamar tradicional, el segundo b), está muy cercano al relato periodístico, el c) introduce una especie de informe policial, mientras que en el caso d) estamos ante una secuencia epistolar. La elección de esta serie de procedimientos, o incluso su coexistencia, suponen una toma de postura inicial del escritor que no sólo pretende contar, sino hacerlo de una forma determinada, tratando de lograr una mayor operatividad significativa. Tales procedimientos apuntan un cambio de rumbo en la concepción del relato, que interrumpe un modo de decir para introducir otro.

Si bien se podría hablar de *collage narrativo*, al fin y al cabo la novela es un género donde «todo sirve», desde un punto de vista estructural no se trata exclusivamente de secuencias que «engorden» el texto, sino que en muchas ocasiones, su papel dentro de la diégesis es evidente, ya que forman parte de ella y la configuran como tal.

Todo ello nos permite introducir el concepto de *modalidad narrativa* para denominar las diversas fórmulas (modalidades) con que el autor trata el texto. Habría que apuntar que, aunque no sea un logro técnico de la novela contemporánea, ha sido en este siglo cuando su frecuencia se ha hecho mayor y cuando su repercusión se ha hecho notar de forma más evidente.

Precisamente fue ésta una de las novedades fundamentales que aportaba, en el momento de su publicación, la novela *Tiempo de silencio*, ya que estaba concebida como un texto con pluralidad de registros, de modalidades narrativas, que intentaba apartarse del relato puro. Quizá haya que añadir que esta novela seguía, a pesar de todo, los planteamientos del realismo social imperante en la narrativa española

de los cincuenta. Lo que verdaderamente aportó fue una renovación formal de estos recursos, lo cual, sin duda, abrió las puertas a lo que luego habría de llamarse «novela estructural».

Es complicado conseguir un criterio que pueda explicar de forma satisfactoria el funcionamiento de esta serie de posibilidades narrativas. No obstante, intentaremos establecer una tipología del fenómeno.

### a) El relato puro y secuencias descriptivas

Partimos, por supuesto, de que el relato puro (así lo hemos llamado hasta el momento y creemos que es una denominación clara) sería el grado cero dentro de las modalidades narrativas, la fórmula por excelencia con que se configura la narración:

> Cuando el pirata Francis Drake asaltó a Riohacha, en el siglo XVI, la bisabuela de Úrsula Iguarán se asustó tanto con el toque de rebato y el estampido de los cañones, que perdió el control de los nervios y se sentó en el fogón encendido. Las quemaduras la dejaron convertida en una esposa inútil para toda la vida.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad,* p. 21)

Tradicionalmente, la descripción se ha opuesto a esta «modalidad». Es una de las fórmulas (circunstancia ésta que comparte con otras modalidades narrativas) por las que se introduce en el discurso narrativo la figura retórica llamada *amplificatio*, es decir, el procedimiento por el que «ganamos» texto.

La descripción, como hemos visto anteriormente, suele introducir una pausa, y nos transmite una información que podríamos catalogar de secundaria: es una información que acaba en sí misma, ya que no abre expectativas en la narración. Citamos el ejemplo de una de las novelas más pródigas en descripciones (hasta tal punto que el propio texto se sostiene precisamente por la acumulación de pasajes descriptivos a los que se asocia una acción que parece ocupar un segundo plano), hablamos de *Bomarzo*, de Mujica Láinez:

> Yo era esos ojos pardos, ese pelo castaño, lacio, partido, recogido detrás de las orejas, esas cejas finísimas, esos pómulos acusados, esos la-

bios rojos apretados pero hambrientos, ese agudo mentón, esas inteligentes, delicadas manos desnudas, esa intensidad, esa reserva, ese orgullo, ese poder oculto y latente, esa llama fría, esa equívoca, imprescindible violencia que se presiente en el hielo de la soledad aristocrática, y esa ternura también, desesperada.

(M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 320)

Algo muy similar podemos ver en otra novela del mismo autor, *El Unicornio*, donde las descripciones presiden gran parte de la obra:

> El verano nos gobernaba, con su corona de insectos, como si guiara las horas por un lago inmóvil. La luna, filtrándose por las ventanas, o la claridad de una vela encendida delante de una de las figuras de bulto que tallaba Pons —las mayestáticas, torvas, severísimas y tiernísimas vírgenes de madera polícroma, con el divino muñeco sostenido en el regazo por las manazas duras— destacaban los suaves contornos y la fantasmal palidez de los cuerpos horizontales...
>
> (M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, p. 82)

Dentro de esta modalidad descriptiva podríamos incluir un subtipo que es la descripción técnica. Añade a las características generales de esta modalidad un tratamiento que pretende ser objetivo hasta la meticulosidad, de tal forma que incluso puede descender a precisiones terminológicas que se salen del lenguaje habitual, con lo cual la secuencia se acerca a la jerga, es decir, a un lenguaje vinculado, específicamente, a unos hablantes iniciados en él:

> Es preciso primero colocarla en la adecuada posición ginecológica, dilatar luego el cuello de la matriz agarrotado por la naturaleza previsora y finalmente limpiar con un instrumento de aspecto de cuchara el interior del recóndito nido. Al rozar con el instrumento este tejido hace un ruido rugoso, rasposo, dentero que parece querer indicar que la materia desgarrada no es viva sino correosa, leñosa, pedregosa...
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, p. 109)

En esta misma novela hay secuencias en que se lleva al extremo el procedimiento, de tal forma que se termina perdiendo incluso la referencia precisa de la historia, tratando deliberadamente de volver la

atención sobre el texto en cuanto tal, intentando hacer significativa la expresión formal:

> Aunque hermosas, insípidas pero nunca oligofrénicas, con correcta emigración de neuroblastos hasta su asentamiento ordenado en torno al cerebro electrónico de carne y lípidos complejos, que utilizan ahora para hacer recuentos de mitosis en el palacio transparente...
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, p. 9)

En esta secuencia concreta, este recurso tiene una intención clara desde el punto de vista del contenido: subrayar el aislamiento del personaje principal, un investigador, que aparece apartado del resto, incluso por las palabras que se refieren a él o a su ocupación habitual.

En este otro ejemplo, sin embargo, existen unos índices en el texto que nos señalan, previamente, el paso a la jerga (en este caso es el paréntesis):

> ...(en los manuales de medicina al uso se acostumbra a distinguir tres periodos: en la fase incubatoria el enfermo experimenta, por intermitencia, sensaciones anormales: hormigueos, irritación, quemazones, punzadas fulgurantes y súbitas: estos síntomas preludian una etapa melancólica posterior durante la cual la víctima se siente deprimida, triste: la respiración se hace entrecortada, una angustia sin objeto le oprime...).
> (J. Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, p. 133)

b) Otros tipos de secuencias

También puede considerarse con este carácter de amplificación la modalidad reflexiva, por la que se introduce una interpretación de los hechos que configuran la historia. A veces los paralelismos con la descripción que acabamos de citar son evidentes:

> Ahora el vino estaba allí vivo y fragante, ese vino que se había objetivado al margen de lo otro, del coágulo en fuga, y Juan no podía dejar de sentirlo como una burla irónica mientras bebía su copa y la saboreaba en un plano irrisoriamente accesible, sabiendo que no era

más que una adherencia sin valor a lo que verdaderamente hubiese querido apresar y que estaba ya tan lejos...

(J. Cortázar, *62, Modelo para armar*, p. 24)

En este caso existe una conexión con el texto; sin embargo, lo habitual en este tipo de modalidad es apartarse de él para sacar una conclusión o generalizar un hecho:

Teniendo una reacción no previsible, las madres viven en acecho para impedirle a este tipo de hijos las más ingrávidas molestias, los más minúsculos obstáculos, para que los extraños crean que todos esos ciudadanos son el pago a una conducta que no se valora por sus días de excepciones destempladas, sino por un inmenso coro propicio, en el que intenta precisarse con notoria injusticia piadosa, con misteriosa paradoja, esa incomprensible derivación de una cadena de hechos donde se rompe el estilo de una familia, la calificación que un agrupamiento logró alcanzar casi en el curso de los siglos.

(J. Lezama Lima, *Paradiso*, p. 306)

Tenemos incluso un índice formal que nos pone sobre aviso de este cambio de registro: el tiempo presente que marca una separación respecto a la historia, ya que lo que cuenta está fuera de ella. Es un ejemplo en cierto modo similar a este otro en que se hace una valoración de determinada circunstancia que se quiere elevar a la categoría de universal (de ahí que, como recurso técnico, sea frecuente acudir a la omnisciencia):

Cada uno de nosotros constituye un tejido complejo, en que lo bueno y lo malo sin cesar se mixturan y que sólo deja aflorar a la superficie de la comunidad las zonas que considera propicias. Un instinto nos guía a seleccionar lo que presentaremos bajo la luz más oportuna y tentadora, aun en los momentos en que confesamos, con terrible sinceridad, nuestros defectos...

(M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, p. 106)

Nos movemos en el ámbito del comentario, de la explicación:

La conciencia y la realidad se compenetran entre sí: no se aíslan pero tampoco se identifican, incluso cuando una y otra no son sino costumbres. Raras veces un suceso no habitual logra impresionar la con-

> ciencia del adulto sin duda porque su conocimiento la ha revestido de una película protectora, formada de imágenes adquiridas, que no sólo lubrifica el roce cotidiano con la realidad, sino que le sirve para referirlo a un muestrario familiar de emociones.
>
> (J. Benet, *Volverás a Región*, p. 90)

Naturalmente, en ocasiones, se está a un paso del discurso ideológico al que es, a partir de aquí, fácil de acceder. Éste es el procedimiento empleado por J. Goytisolo en *Señas de identidad*:

> Por espacio de tres años un vendaval de locura había soplado sobre la piel de toro —así llamaban algunos al solar yermo y baldío, ámbito de vuestro conglomerado actual de Reinos de Taifas— completando la obra destructora emprendida siglo a siglo, con tesón y paciencia, por tus antepasados ilustres...
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 98)

No nos debe extrañar, por tanto, que en este ejemplo el narrador esté personalizado en el texto, desde el punto de vista gramatical (se trata de una secuencia en segunda persona), ya que estamos totalmente fuera del ámbito de lo narrado, a pesar de que nos encontramos dentro del relato de acontecimientos. No se nos muestran unos hechos o unos objetos, sino que se ofrece una opinión.

Sin llegar a estos extremos, aunque cercana a la modalidad reflexiva, y en cierto modo a la descriptiva, tenemos lo que podríamos denominar *modalidad ensayística.* Se introduce con ello una secuencia que adopta el tono de la divulgación científica, que es ante todo expositivo y pretende más el análisis que la narración:

> Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito más definido cuanto mejor sea el novelista. Detención forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político. Intentar en cambio un texto que agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos...
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 447)

En este caso, dado que la materia sobre la que se hace la «disertación» es la propia novela (no entendida como esta novela particular,

sino la novela como género), la modalidad se vuelve aquí *metatextual* (hablamos de que una secuencia es metatextual cuando introduce una reflexión sobre el propio texto).

Es frecuente que tal procedimiento subraye un tono irónico o de parodia. Éste es el sentido que podemos darle a este ejemplo de Martín Santos, donde el contenido de la secuencia se corresponde, irónicamente, con el procedimiento empleado: se trata de describir el ambiente previo a una conferencia divulgativa, de un filósofo, de ahí ese tono ensayístico que nos va a hacer «entrar en contexto»:

> Más inculta la muchacha rugía con palabras destempladas (en lugar de con finos ayes carentes de sentido escatológico) que contribuían a quitar la necesaria serenidad a los múltiples asistentes al acto. Estos podían ser clasificados, según diversos criterios, en «familiares y no familiares», «peritos en abortos provocados e imperitos en el mismo arte», «vecinos provenientes de la plana toledana e inmigrantes de otras regiones de la España árida»...
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, p. 106)

En otras ocasiones, a esta intención paródica se añaden marcas formales propias de estos otros «registros de habla». De este modo, se pueden incluir dentro de la novela citas a pie de página, que parecen, en principio, exclusivas de obras de pensamiento y no tanto de obras de ficción:

> Su discurso fue nada menos que una exposición del evolucionismo, no como Darwin lo había concebido, sino como él lo había corregido*...
>
> ---
>
> * Recomiendo al lector apresurado saltarse unas cuantas páginas y reanudar la lectura en la 165, línea 10. Pierde el resumen y parte del texto del discurso de Don Torcuato, pero no es una gran pérdida. [Nota de J(osé) B(astida)].
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 154)

Como puede apreciarse, este afán paródico presenta el propio texto, o bien una secuencia concreta, como una edición anotada. Es también el caso de esta cita de *Tres tristes tigres:*

> Un Ganímedes (16) le ofrece a usted brebajes (pagando por ellos, esto es, y mucho más caros que los tragos de Tropicana, hasta las botas (?) y más tarde pero mucho más tarde, cuando todos los huéspedes han arribado y todo el mundo está acomodado, ellos apagan la luz (17) y luego encienden las luces (una roja y otra azul) sobre la cama...
>
> ---
>
> 16. Ganímedes: según el Concise Oxford, camarero, escanciador.
>
> 17. Juego de palabras shakesperiano, de Othello, acto IV, escena última. Hay otros parecidos a lo largo del texto que se refieren a Hemingway, William Blake, Melville, John Millington, Synge, etc.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 191)

La productividad del procedimiento es grande, ya que permite, por ejemplo, ir matizando lo contado hasta el infinito (muy presente, claro está, el afán paródico); así, en *Rayuela,* novela de búsqueda y experimentación por excelencia, nos encontramos, en un momento dado, con un asterisco que remite a una nota a pie de página, la cual acaba en dos asteriscos que remiten a una segunda nota, y así sucesivamente hasta siete. Citamos el procedimiento en su comienzo:

> Se acababa de adivinar como una transacción, un procedimiento (aunque quedara en pie el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos)*.
>
> ---
>
> * ¿Por qué no? La pregunta se la hacía el mismo Morelli en un papel cuadriculado en cuyo margen había una lista de legumbres, probablemente un *memento buffandi.* Los profetas, los místicos, la noche oscura del alma: utilización frecuente del relato en forma de apólogo o visión. Claro que una novela... Pero ese escándalo nacía más que la manía genérica y clasificatoria del mono occidental que de una verdadera contradicción interna**.
>
> ** Sin contar que cuanto más violenta fuera la contradicción interna, más eficacia podría dar a una, digamos, técnica al modo Zen...
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 485)

Se consigue de esta forma una estructura en abismo, que no es ajena a otros momentos de la novela, por ejemplo el célebre capítulo 62, que daría lugar a una amplificación (aparte de la nota a pie de página que consta en el propio texto) en forma de novela: *62, Modelo para armar.*

Cercana a esta modalidad ensayística [1], está el procedimiento utilizado por A. Cunqueiro al final de su novela *Un hombre que se parecía a Orestes.* Se trata en este caso de completar la diégesis, mediante una serie de amplificaciones que nos presentan a los principales personajes con sus características específicas. Se adopta un tratamiento «científico» del texto, remitiendo a las «fuentes»: se ironiza doblemente, por un lado al pretender legitimar un texto (el de la novela) que está planteado desde la fábula, y que por esta misma razón, no es verosímil, por otro lado, dando referencias basadas en la Historia, los rumores y la propia literatura otorgando a todas estas fuentes el mismo estatuto científico:

> En el Índice Onomástico final han sido omitidos el rey Agamenón, doña Clitemnestra, las infantas Electra e Ifigenia y don Orestes, así como la Nodriza de Clitemnestra, cuyos retratos van aquí por separado, y en orden alfabético, según noticias tomadas de Argos, el obispo Fenelón, y de las memorias abreviadas de los alejandrinos, amén de Ateneo y Pausanias, y de otros.
>
> (A. Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, p. 207)

El propio índice onomástico final, glosario detallado de los personajes que de una u otra forma han aparecido en el texto, adopta este tono pretendidamente científico que, no obstante, respeta al máximo las convenciones formales de su referente lingüístico:

> ELVIRA PACHECO, DOÑA.–Salía en el falso «Caballero de Olmedo» matando a su amador don Alonso.
>
> EOLO.–Caballo de Agamenón, el primero de su familia que hubiese navegado. Según testimonió Eolo en sus memorias, y cuando fue interrogado en forma, Agamenón nunca tuvo duda alguna acerca de la fidelidad de Clitemnestra.
>
> (A. Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, p. 234)

[1] En cualquier caso, las denominaciones que vamos dando son puramente orientativas, no pretenden ser taxativas.

Cabe plantearse la posibilidad de asociar este procedimiento a la modalidad descriptiva vista más arriba, ya que, en definitiva, el ejemplo citado se reduce a una serie de descripciones de personajes.

Existe también lo que llamaremos *modalidad denotativa*, donde lo fundamental sería la información exenta de cualquier otra consideración. Así lo podemos ver en el siguiente ejemplo donde se pretende objetivar la descripción, presentándola como si se hubiera tomado de un libro especializado:

> Mónaco, pequeño principado de Europa, situado en el dep. francés de los Alpes Marítimos; 1 y 1/2 $Km^2$; (monagescos); cap. *Mónaco*. Puerto de un promontorio del Mediterráneo. Célebre *Casino de juego*. Baños de mar.
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 343)

Como puede observarse, se trata de una definición que dista muy poco de la que podríamos encontrar en una enciclopedia. Quizá sea más habitual ese otro tipo de información que está cercana al relato periodístico:

> William Campbell, sin ningún parentesco con los famosos fabricantes de sopas enlatadas, nació en 1919 en Borbon Country, Kentucky y ejerció los más variados oficios hasta descubrir su vocación de escritor. Actualmente vive en Nueva Orleans y es profesor de literatura española en la univeridad de Baton Rouge, Louisiana. Ha publicado dos novelas de gran éxito («All-Ice Alice» y «Map of the South by a Federal Spy») y cuentos y artículos en las principales revistas de los Estados Unidos.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 439)

En cierto modo similar puede considerarse el recurso mediante el cual el autor de *Señas de identidad* nos muestra los movimientos de determinados personajes de la historia, a través de un informe policial:

> Folio 61. Diligencias.–Habiéndose apreciado por ciertos síntomas el recrudecimiento de las actividades comunistas y teniendo en cuenta los informes que señalan la presencia en Barcelona de elementos dirigentes del Partido venidos a estructurar la organización y convertirla

> en cabeza rectora del P.S.U.C. en la clandestinidad de acuerdo con las directrices de su Comité Central...
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 161)

En este caso, se nos presenta una secuencia que se aparta del relato puro y que pretende objetivar la narración, remitiendo a las fuentes directas que se supone han configurado la historia; para ello se marca explícitamente el «cambio de registro» mediante esas palabras previas: *Folio 61. Diligencias.* Veamos este otro ejemplo de J. Fernández Santos:

> «Sesión primera, celebrada el día primero de junio del presente año, con motivo de la fundación de nuestra Iglesia. Abrióse la sesión a las diez y media de la mañana, bajo la presidencia del Consejo de Ancianos, recientemente formado entre los de más edad y mayor conocimiento de la doctrina. Nuestra Iglesia quedó constituida por las personas admitidas a la Sagrada Cena, cuyos nombres están en el Registro de los Miembros, formando un número total de quince...».
>
> (J. Fernández Santos, *Libro de las memorias de las cosas*, p. 16)

Aquí, además del procedimiento específico que lo aparta del relato puro, y que lo aproxima al ejemplo anterior, encontramos una diferencia clara: se ha marcado formalmente, con comillas, el paso de una secuencia a otra. En ambos ejemplos es evidente, además del hecho de encontrarnos ante una modalidad narrativa específica (según hemos visto, la denotativa), que existe un cambio en el emisor al que hay que atribuir esa parte del relato.

c) La modalidad epistolar

Problemas semejantes plantea la modalidad que, quizá, tiene más tradición en la historia del género novelesco, la *modalidad epistolar*. Aunque sólo sea en número, es la fórmula más repetida de las que hemos visto en las novelas estudiadas. Téngase en cuenta que este procedimiento ha dado lugar, a lo largo de la historia del género novela, a un subgénero importante: la novela epistolar. Quizá convendría ver sus características fundamentales para centrar la cuestión.

Ofrecemos una definición: «Se considera como novela epistolar "todo relato en prosa, largo o corto, amplia o íntegramente imaginario, en el cual las cartas, parcial o totalmente ficticias, se utilizan en cierta medida como vehículo de la narración, o bien juegan un papel importante en el desarrollo de la historia"» [2]. Lo que parece desprenderse de aquí es el papel definitivo que desempeña dentro de la diégesis la secuencia que da paso a esta modalidad. Vamos a ver, antes de pasar adelante, un ejemplo:

> La carta estaba fechada en Finca El Descanso, la chacra que tenía Barthé entre la Colonia y el camino al Rosario, y había sido escrita con una tinta azul muy clara, con letra pareja y pequeña:
>
> «Querido ciudadano, doctor y amigo: He sido sorprendido por la enfermedad cuando tal vez un presentimiento me llevó a descuidar mis obligaciones por unos días. He venido a buscar reposo y energías en esta su pobre casa. Y un ataque muy doloroso reumático me obliga a molestarle...
>
> (J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 789)

En esta cita podemos ver los elementos que por lo general configuran el procedimiento:

a) Narrador que da paso a la secuencia epistolar.
b) Marcas formales que indican el cambio de registro.
c) Presencia de un emisor normalmente distinto al anterior o que, al menos, se manifiesta en distinto tiempo o espacio.
d) Cambio en el rumbo de la diégesis (se da paso a un nuevo elemento que habrá de influir en la historia).

Naturalmente, no siempre se dan estos elementos, por ejemplo, es relativamente frecuente el hecho de presentar la secuencia epistolar sin que sea presentada por parte del narrador, de esta forma puede dar comienzo determinado capítulo:

> Hermanillo Felipe Próspero:
>
> Te escribo a escondidas, a la luz de una vela que humea y consúmese. Cuando acabe la llama, quemaré la carta en la chimenea con

[2] Es una definición que L. Versini recoge de Adam Day. Cfr. L. Versini, *Le roman epistolaire*, París, PUF, 1979, p. 10.

el final del pábilo. No podrás, pues, contestármela, mas como siempre fuiste dado a silencios y calladas por respuesta, no será novedad tu mudez de muerto...

(C. Rojas, *Auto de fe*, p. 120)

Esta fórmula es empleada en obras donde la historia está concebida como un *collage* de textos que van configurando la diégesis mediante una especie de suma. Así ocurre en la novela *Tres tristes tigres*:

Querida Estelvina:

Mis mayores deseos son que al recibo de ésta te encuentres bien en unión de los tuyos, por acá como siempre ni bien ni mal, Estelvina tu carta me dió lo que se dice un alegrón, no sabes como me gustó resibir carta tuya después de tanto y tanto tiempo sin que nos escribieras. Ya se que tu tienes toda la razon de estar molesta y estar brava con nosotros, vaya, por todo lo que pasó, y eso, pero en rialidá no fue culpa nuestra si Gloria te se uyó de la casa y vino pacá pa la Habana...

(G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 28)

Sin embargo, lo que habría que considerar como definitivamente importante es que la modalidad epistolar introduce dentro de la narración la lengua de uno de los personajes, con lo cual se nos plantea la cuestión de si, a partir de aquí, resulta o no conveniente mantener el procedimiento dentro del relato de acontecimientos, o por el contrario, situarlo dentro del relato de palabras. Todorov nos dice al respecto: «La especificidad de la carta en este procedimiento no debe sobrestimarse: de hecho, la carta tiene aquí las mismas funciones que todo estilo directo. En todas las novelas en donde se emplea el estilo directo, se encuentran efectos semejantes. Las palabras de los diferentes personajes podrían también describir el mismo hecho por diversos lados; y por la variedad de las entonaciones que sabe tomar en sus réplicas caracterizar suficientemente a un personaje. El estilo directo es un medio que hace que el lector esté, al mismo tiempo, más y menos informado que los personajes, sobre el desarrollo de la intriga. Las cartas, por consiguiente, no son más que una encarnación particular de esa posibilidad general que ofrece el estilo direc-

to...»[3]. Efectivamente, los recursos formales que suelen utilizarse para dar paso al habla de los personajes, se dan también en muchos de los casos que hemos recogido; así, por ejemplo en *San Camilo, 1936*, la modalidad epistolar se solapa con la narración, sin que haya marcas formales que la anuncien, ni siquiera un verbo de habla[4] (*verbum dicendi*) que la presente:

> El Teniente coronel don Pedro Herrera se sienta ante la mesa de su despacho y escribe una carta a su mujer, «querida María Luisa, todo está perdido pero quiero que sepas y que lo digas a nuestros hijos que muero con la conciencia tranquila y sin haber mancillado el uniforme, cuida mucho a María Luisa, a Perico y a Andrés, éste es el que más me preocupa por sus ideas revolucionarias pero es un gran muchacho y tiene buen fondo, él mismo se dará cuenta de sus errores, yo le perdono lo que me ha hecho sufrir y le pido que me perdone mis reprimendas, ruega a Dios por mí que bien he de necesitarlo, te mando un beso muy fuerte tu marido que mucho te quiere y te quiso toda la vida, tuyo Pedro», el teniente coronel dobla la carta...
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 274)

En otras ocasiones está narrativizada, de tal manera que es el narrador el que nos la presenta a través de su propia interpretación:

> Proseguía diciendo que, por otra parte, no había motivo para desesperar porque no pasaba nada excepto el fastidio de una separación momentánea. Acaso lo más enojoso era lo que esta actitud de sus padres («que por otra parte no debería sorprendernos») representaba para ella el orden familiar: la configuración de un mal que de alguna manera había condicionado su personalidad desde niña, y que después de conocer a Manolo se le había hecho más patente que nunca: «... de la estúpida educación familiar que se me ha dado, he aquí un nuevo ejemplo...».
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 251)

[3] T. Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 52-53.

[4] Se llama verbo de habla, según veremos más adelante, a aquel que introduce las palabras de un personaje, del tipo: decir, hablar, pensar, etc.

En este ejemplo, al mismo tiempo que citas literales (que se marcan por las comillas), se da la «lectura» particular del narrador que nos la cuenta.

No obstante, a pesar de estas similitudes con el relato de palabras, creemos conveniente seguir manteniendo esta modalidad dentro del relato de acontecimientos. La razón fundamental es que seguimos encontrándonos ante una secuencia que reproduce supuestos no verbales, puesto que puede considerarse que ese paso del lenguaje del narrador al de un personaje (que en realidad no habla, sino que cuenta) es, en definitiva, un cambio de voz. De ahí que en muchas ocasiones se presente la carta como un documento más que configura la historia, y no exclusivamente como procedimiento por el que se «dramatiza» el texto. Éste es el sentido que tiene en este ejemplo de J. Fernández Santos:

> (Excmo Sr. Presidente del Consejo de Ministros: los miembros de las Iglesias Evangélicas de esta región, reunidos en Asamblea, suplican respetuosamente a V. E. que por su Gobierno, se den disposiciones necesarias para dispensar militares Evangélicos asistencia cultos católicos. Además aconsejar al Rey, indulto en favor del soldado, caso de ser condenado).
>
> (J. Fernández Santos, *Libro de las memorias de las cosas*, p. 186)

d) La modalidad «expresiva»

Esta otra modalidad se caracteriza por un cuidado especial de la forma, de tal manera que en ella predomina la utilización expresiva del lenguaje, de ahí que no «construya como tal» la historia; precisamente por eso establece conexión con la modalidad descriptiva e incluso con la reflexiva, que, como hemos visto, suponen una pausa en el desarrollo de la diégesis. Quizá podríamos establecer, dentro de ella, dos subtipos: la *poética* y la *lúdica.*

En cuanto a la *poética*, el ejemplo más claro y extenso es, posiblemente, el que nos ofrece G. Torrente Ballester en *Don Juan.* En esta novela una amplia secuencia, que podemos considerar como independiente del resto de la novela, se aparta de la historia para introducir un registro lírico:

–Estoy aludiendo, como es obvio, al pecado de Adán y Eva. El poema de dom Pietro, en dísticos latinos, se refería a él. Voy a contárselo (...).

Dejó caer el brazo.

*–En el crepúsculo inmenso del Paraíso, aquella tarde de otoño, había dejado de llover. Las palmeras desperezaban sus abanicos, y los nardos sacudían las gotas de la lluvia en el césped brillante...*

(G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 273)

En alguna ocasión, incluso, se llegan a adoptar las convenciones gráficas del verso. Así lo podemos ver en esta otra obra:

Cemí buscó el rostro de Fronesis, al mismo tiempo que recibía el sobre observó en el lento despliegue de los labios de Fronesis una timidez que no podía disimularse; abrió el sobre y leyó en un papel escrito a mano con tinta verde:

Retrato de José Cemí
No libro ningún combate, pues jadear
fue la costumbre establecida entre su hálito
y la brisa o la tempestad.
Su nombre es también Thelema Cemí,
su voluntad puede buscar un cuerpo...

(J. Lezama Lima, *Paradiso*, pp. 509 y ss.)

Esta novela, concretamente, está llena de pasajes como éste. Su función es la de la *amplificatio*, una especie de juego lírico. De esta manera, las palabras se utilizan casi exclusivamente por su poder evocador, como es, en cierta medida el caso que encontramos en *Reivindicación del conde don Julián*:

...altivo, gerifalte Poeta, ayúdame: a la luz cierta, súbeme: la patria no es la tierra, el hombre no es el árbol: ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces: movil, movil: sin otro alimento y sustancia que tu rica palabra: palabra sin historia, orden verbal autónomo, engañoso delirio: poema: alfanje o rayo: imaginación y razón en tí se aúnan a tu propio servicio...

(J. Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, p. 124)

Secuencias que podrían asociarse, incluso a la escritura automática, donde no existe un referente preciso.

En contraposición, la modalidad expresiva *lúdica*, pretende el juego verbal ingenioso, o únicamente la parodia. En el siguiente ejemplo de *La saga/fuga de J. B.* se adopta esta postura al presentar un supuesto soneto, en el lenguaje críptico inventado por el narrador de la historia, que contiene un juego de palabras sobre nombres de poetas que se van intercalando [5]:

> Escritos de mi mano, no había duda, figuraban estos versos inconcebibles:
>
> *Ravin. Dranata.* ¿Gore decol talisa
> maicol? Laival livente suesva lotós balá
> duáncoba látar hustos sémavi lama krisa
> ludovi chiari osto decolcapró lestá.
>
> *Pedrósali. Nascali.* Quemvúlvula cerisa
> lestúmel losté al pesme *luiscer nudátal* sá.
> *Rainerma. Ría rril. Ke* barusquebar latisa.
> ¿Da? ¿Ma? *¡Da, ma! Soalónsolas* colfortalibá.
>
> *Alber. Tifede. Rico jor geguillenalías.*
> *Donvi. Centeale. Xandre. Gerar. Dodié. Goló*
> *Sanseaca. Bólalista.* Esturbalinquosnías.
>
> Artegalón tofacto, arteligán larcías,
> alpeste, ¡vallimosa!, lobetaimal, tecías
> unabalka lertita ¡lioscol! milas viló.
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 497)

En otras ocasiones se trata de una historia de tono festivo que tiene como único fin el entretenimiento o la sonrisa del lector. De esta forma están escritas algunas secuencias (un buen número) de *Tres tristes tigres*:

> *Cómo matar un elefante: modo aborigen*
>
> En África hay pocos ríos tan hondos que obliguen a una bestia enorme como el elefante a nadar y corriente es ver las manadas migrato-

[5] El subrayado es nuestro.

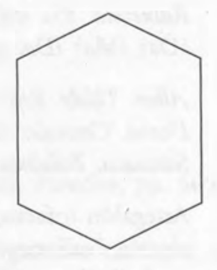
rias vadeando corrientes. A menudo el agua no llega más allá de la rodilla (del elefante), pero a veces cubre todo el animal. Entonces caminarán sobre el lecho del río, no dejando más que la trompa fuera del agua, como periscopios respiratorios.

Los cazadores nativos no furtivos pueden sacar ventaja del elefante que cruza un río. Atan un lastre a una lanza y flechan el snorkel animal desde una canoa. El peso hace hundir la trompa y De olifan se ahoga...

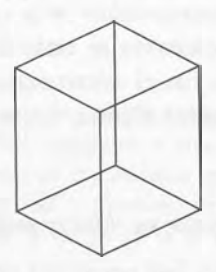
(G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 333)

En esta misma novela se llegan a introducir juegos visuales:

Y Silvestre nos preguntó a todos, menos a B, si sabíamos qué era exactamente un hexágono y Rine dijo que era un polígono de seis lados y Cué que era un sólido de seis caras y Silvestre dijo que eso era un hexaedro y entonces yo cogí y lo dibujé (Eribo, claro, no estaba: lo hubiera hecho él entonces) en un papel



y entonces Silvestre dijo que era en realidad un cubo que perdió su tercera dimensión y lo completó así



y dijo que cuando el hexágono encontrara su dimensión perdida y supiéramos cómo la hizo, podríamos nosotros encontrar la cuarta y la quinta y las demás dimensiones...

(G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, pp. 217- 218)

El texto, por tanto se repliega sobre sí mismo, no interesa tanto el contenido estrictamente narrativo, sino la brillantez de su expresión formal o, como en este último caso, un efecto visual sorprendente.

*Algunas conclusiones*

Hasta aquí hemos tratado de presentar las que creemos modalidades más relevantes dentro del relato de acontecimientos. No pretendíamos con ello, como es lógico, agotar todas las posibilidades que pueden darse en el relato, ya que es el propio autor el que establece, de hecho, el número de procedimientos posibles. Sin embargo, sí creemos que es suficiente lo visto hasta el momento para observar la evolución de estos recursos en la novela de los sesenta.

Como decíamos más arriba, es Luis Martín Santos con *Tiempo de silencio*, en 1962, el que, por así decirlo, pone las bases para el desarrollo de esta técnica. No se queda únicamente en la modalidad reflexiva a la que daba paso, en gran medida, la postura omnisciente del narrador, sino que introduce secuencias de tono discursivo, lo que nosotros hemos llamado *modalidad ensayística*, ofreciendo en algunos casos su vertiente paródica. Por otro lado, las descripciones en esta novela se convierten en jerga, dando paso en muchas ocasiones a las «descripciones científicas» (con terminología, por ejemplo, prestada de la medicina). En este mismo año, 1962, en España M. Delibes plantea con *Las ratas* un relato, desde un punto de vista tradicional, es decir, basado en el relato puro, con descripciones y secuencias reflexivas. En Hispanoamérica tampoco se dan novedades importantes: *Bomarzo* de Mujica Láinez, *El siglo de las luces* de Carpentier, *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, siguen procedimientos similares, sólo C. Fuentes, en *La muerte de Artemio Cruz*, introduce en alguna ocasión la modalidad epistolar.

A partir de aquí, en mayor o menor medida según los años, se irán utilizando con más asiduidad estos distintos «registros». En este sentido tendrán gran influencia dos novelas de autores hispanoamericanos. La primera, *Rayuela*, de J. Cortázar, utiliza de forma persistente la modalidad ensayística en su vertiente metatextual (dando mucho relieve a la reflexión sobre el propio texto novelesco), y por otro lado, la modalidad expresiva, introduciendo palabras recreadas de una forma

arbitraria: se utilizan por su poder evocador, ya que, como tales, son inventadas:

> Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él le procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo...
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 423)

En otros casos se trata de distorsiones gráficas u ortográficas, que atraen la atención del lector ante todo sobre el soporte formal del texto y no sobre su contenido:

> Ingrata sorpresa fue leer en «Ortográfiko» la notisia de aber fayesido en San Luis Potosí el 1.° de marso último, el teniente koronel (asendido a koronel para retirarlo del serbisio) Adolfo Abila Sanhes. Sorpresa fue porke no teníamos notisia de que se ayara en kama...
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 424)

La segunda novela es *Tres tristes tigres,* de Guillermo Cabrera Infante, que multiplica, si cabe, las posibilidades de este recurso. No sólo emplea la modalidad epistolar, reflexiva, descriptiva, o ensayística, sino que trata de presentar el texto como un campo abierto de posibilidades expresivas en cuanto al relato de acontecimientos. Por ejemplo, al plantear el relato como una supuesta traducción al español de un original inglés:

> Arribamos a La Habana un viernes por la tarde y bien caliente tarde que fue, con este techo bajo de gordas, pesantes nubes oscuras. Cuando el barco entró en la Bahía (1) el piloto del canal simplemente apagó la brisa que refrescó la travesía. Había fresco y de pronto no había. Así como así...
>
> 1. En español en el original.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 185)

En otro caso el texto copia el estilo de determinados autores de prestigio a los que se atribuyen unas secuencias determinadas que son,

a fin de cuentas, la parodia de sus particularidades expresivas; damos un ejemplo en el que el parodiado es Alejo Carpentier, con su estilo barroco:

> Arrojó el cigarrillo hecho con papel de maíz porque supo inexplicablemente a polentas de infancia, a majaretes postreros, a *tapuyos* prandiales y santiagueros y vio cómo cayó el blanquecino, súbito proyectil junto a la verja artesanal forjada en hierros verticales, crasos, poliédricos, que trenzaban en lo alto del varal primores barrocos entre dieles simétricos, trazos de caligramas y orlas fileteadas al azar.
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres,* p. 243)

Quizá sean estas dos novelas las que contribuyen más claramente a la extensión de tales procedimientos narrativos.

A partir de aquí será un recurso muy utilizado por los autores para conseguir el tono adecuado a los distintos textos. De esta forma la modalidad expresiva le da ese tono lírico a *Don Juan,* de Torrente Ballester, o es la fórmula para configurar de manera pretendidamente poética *Paradiso,* de Lezama Lima:

> El tiempo, como una sustancia líquida, va cubriendo, como un antifaz, los rostros de los ancestros más alejados, o por el contrario, ese mismo tiempo se arrastra, se deja casi absorber por los juegos terrenales, y agranda la figura hasta darle la contextura de un Desmuolins, de un Marat con los puños cerrados, golpeando las variantes, los ecos, o el tedio de una asamblea termidoriana...
> (J. Lezama Lima, *Paradiso,* p. 198)

O, como hemos visto más arriba, se acerca a la escritura automática en *Reivindicación del conde don Julián,* o en su caso, y siguiendo la pauta de *Tres tristes tigres,* se hace parodia, incluso, de sí misma. Así ocurre en *La saga/fuga de J. B.,* de Torrente Ballester, donde se inventa un nuevo lenguaje poético capaz de ser soporte específico de los sentimientos del protagonista.

La modalidad reflexiva preside una gran parte de las novelas de estos años, al fin y al cabo la omnisciencia es su soporte más valioso, como podemos comprobar en novelas como *Ritmo lento,* de C. Martín Gaite, *Últimas tardes con Teresa,* de J. Marsé, *El hombre de los santos,* de J. Fernández Santos, y tantas otras. Sin embargo, en otras ocasiones,

esta modalidad se desliga de lo exclusivamente narrativo, para dar prioridad, ante todo, al comentario de los hechos ocurridos, y así nos encontramos con *Volverás a Región*, de Benet, o incluso con la otra novela experimental de Cortázar, *62, Modelo para armar*, desprendida de *Rayuela*; en algunos casos nos acercamos a la novela ideológica, como ocurre con *Señas de identidad* y *Reivindicación del conde don Julián*, ambas de J. Goytisolo.

Vemos, por tanto, cómo una serie de novelas, a principios de la década, 1962 con *Tiempo de silencio*, 1963 con *Rayuela* y 1964 con *Tres tristes tigres*, dan paso a un tratamiento novedoso de la narración en su sentido estricto, primando sobre todo la formalización de lo narrativo: la manera de contar empieza a tener importancia en sí misma, y no en tanto sirve de soporte a un relato. Esto es lo que hace posible, por ejemplo, que conforme avanza la década se vayan incorporando estos recursos de forma gradual hasta llegar a configurar una novela, *San Camilo, 1936*, compuesta prácticamente por un *collage* narrativo en el que las distintas modalidades se van solapando sin que apenas aparezcan índices que marquen el paso de una a otra:

> La tuberculosis sirve para dar interés a la muerte pero sobre todo para componer poesías y para ver el lado bueno de las cosas, podrá nublarse el sol eternamente, podrá secarse en un instante el mar, podrá romperse el eje de la tierra como un débil cristal, ¡todo sucederá! podrá la muerte cubrirme con su fúnebre crespón, pero jamás en mí podrá apagarse la llama de tu amor, la tarde que le recitaste esta poesía a Toisha estuvo más sabia, más amorosa, más disciplinada y más golfa que nunca...
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 232)

Tales hechos hacen, por ejemplo, que se vayan perdiendo los límites entre distintos géneros literarios; en este sentido, A. Prieto, con *Secretum*, intenta indagar nuevas posibilidades, acercándose a técnicas dramáticas y haciendo uso, por ejemplo, de acotaciones escénicas (que podríamos incluir, quizá, como subtipo, en la modalidad descriptiva):

> S. (con serenidad sonriendo).–Es bien sencillo: este tribunal no debe admitir ninguna ingerencia o presión que lo mediatice.
>
> (La señora que había dado con el codo a su acompañante seguía sorprendida, no entendía o podía admitir la oposición y miró a

otros espectadores. Los rostros que encontró participaban igualmente de su sorpresa. Sin duda se trataba de una farsa interesante, muy curiosa.)

(A. Prieto, *Secretum*, p. 173)

De cualquier forma, lo habitual en los primeros años es subrayar las modalidades que construyen la historia, es decir, el relato puro, la modalidad descriptiva, la modalidad reflexiva, cercana sobre todo a la omnisciencia, y en bastantes casos la modalidad epistolar, en novelas como *El siglo de las luces*, de A. Carpentier, *Escribo tu nombre*, de E. Quiroga, *Juntacadáveres*, de J. C. Onetti, *La casa verde*, de M. Vargas Llosa, o *Cien años de soledad*, de G. García Márquez.

Sin embargo, los nuevos procedimientos que configuran lo que se ha denomido la *distancia*, se van introduciendo de forma clara, añadiendo a estas modalidades algunas más, en novelas como *Auto de fe*, de C. Rojas, *La traición de Rita Hayworth*, de M. Puig, o *Libro de las memorias de las cosas*, de J. Fernández Santos. Conforme avanzamos en la década no es tan fundamental el interés por centrar el interés sobre el propio texto. La novela que quizá muestre más claramente la asunción de todos estos planteamientos es *La saga/fuga de J. B.*, de Torrente Ballester, en la que, como ya hemos visto, se vuelve a ironizar sobre ellos y sus posibilidades narrativas; en esta ocasión, sin embargo, los recursos utilizados están más al servicio de la historia, y no ya como mera investigación formal.

## III. La distancia respecto a lo que se cuenta: la palabra de los personajes

En el prólogo a su novela *Volverás a Región*, J. Benet cuenta los problemas que se le presentaron a la hora de publicar esta novela: el original pasó por varias editoriales y durmió plácidamente en las mesas de muchos despachos; su destino parecía inexorable: ser devuelto a su autor, dándole largas al asunto o con excusas poco claras. Sólo una de las editoriales fue más explícita y la respuesta negativa, sin entrar directamente en la calidad literaria de la obra, iba acompañada de unas razones más de fondo: había muy pocos puntos y aparte y lo que podía considerarse más grave aún: prácticamente no existían diá-

logos. Estaba claro, una novela sin diálogos se vende peor. Muchos lectores, efectivamente, tienen cierto temor a las páginas excesivamente «llenas de letras», y ven un alivio cuando se aligeran mediante el diálogo.

Aunque esta visión de la literatura nos parezca tan comercial (e incluso diríamos que tan poco respetuosa con la labor creativa), nos permite constatar un hecho en cierta manera incuestionable: muchos lectores buscan la acción en la novela, y a ser posible la acción a través del diálogo, porque en el fondo consideran «el resto» como algo meramente accesorio.

Nos encontramos, pues, con un procedimiento narrativo de gran rendimiento significativo: el *relato de palabras* (o si se prefiere: *palabra de los personajes*). Su función primordial es dar paso a determinada acción en el discurso narrativo, lo cual se logra mediante la recreación de un acto de habla, es decir, se nos presenta a un personaje hablando, dando cuenta de unos hechos. En este caso, la distancia entre relato e historia se hace mucho más estrecha: incluso podríamos decir que la ilusión de realidad es mayor, ya que sitúa al lector directamente ante los acontecimientos. De forma muy semejante a lo que ocurre en el teatro, son los mismos personajes los que «actúan» delante de nosotros. Por eso mismo se hace posible ese juego de «realidad/ficción» que es tan propio de la literatura, y más específicamente de la novela.

### *Palabras del narrador, palabras de los personajes*

Con las palabras de los personajes se potencia la verosimilitud de los hechos, al fin y al cabo son los personajes los que mejor pueden dar cuenta de sus propias acciones. De cualquier forma, puesto que es el narrador el que dirige el relato, existe una relación muy estrecha entre «su palabra» y «las palabras del personaje». Intentaremos, por tanto, describir las implicaciones del narrador en los diferentes tipos de diálogo, y la manera en que se entrecruzan su enunciación y la enunciación de los personajes.

En el relato existe una enunciación básica: el narrador que cuenta los hechos; sin embargo, con la palabra de los personajes se introduce

una segunda enunciación: el personaje que habla. En la oración *Juan dijo que estaba cansado*, tenemos un narrador X que nos informa acerca de Juan; tenemos también un personaje, Juan, que ha emitido en su momento una oración: *Estoy cansado*. Son, por tanto, dos acciones que suceden en momentos diferentes. Podemos dar aún una nota más: sobre el narrador recae la responsabilidad del texto en general, pero no tiene por qué identificarse con las palabras del personaje, es decir, con el *cansancio de Juan*. Es tal distinción la que nos va a resultar bastante útil para discernir el grado de implicación del narrador en los discursos que introduce, y diferenciar lo que puede adjudicársele como tal narrador (es decir su postura respecto a los hechos que cuenta) frente a lo que es únicamente responsabilidad del personaje. Por ejemplo, si pensamos en un hecho concreto: una persona ha caído en una trampa y pide auxilio, existen muchas posibilidades de plantear, narrativamente hablando, una situación como ésta. Veamos algunas:

> A: Cayó en la trampa y después de permanecer allí un buen rato pensó: «nadie vendrá a ayudarme».
>
> B: Cayó en la trampa y allí permaneció un buen rato. Nadie vendrá a ayudarme.
>
> C: Cayó en la trampa y después de permanecer allí un buen rato pensó que nadie acudiría a ayudarlo.
>
> D: Cayó en la trampa y allí permaneció un buen rato. Nadie vendría a ayudarlo.
>
> E: Vio pasar a unos conocidos y gritó con todas sus fuerzas: «Ayúdenme, por favor».
>
> F: Vio pasar a unos conocidos y miró hacia ellos. Ayúdenme, por favor.
>
> G: Vio pasar a unos conocidos y les pidió que lo ayudaran.
>
> H: Vio pasar a unos conocidos. ¿Le podían ayudar? por lo que más quisieran.

En algunas oraciones podemos ver nítidamente qué es lo que dice el narrador y qué es lo que dice el personaje, sin embargo, en alguna de ellas sería más dificultoso establecer la distinción. Trataremos de ir viendo, en detalle, cuáles son las diferentes formas de introducir las palabras de los personajes, y su función específica dentro del relato.

*Diversas formas de introducir las palabras del personaje*

Los distintos procedimientos se definirán, en cualquier caso, por la mayor o menor presencia del narrador en el texto del personaje. De esta forma podemos partir, básicamente, de los tres estilos de los que se ha hablado en numerosas ocasiones:

1. *Estilo directo:* en que el narrador se mantiene al margen del discurso del personaje. Partiendo de los ejemplos que hemos dado, sería discurso directo: *Vio pasar a unos conocidos y gritó con todas sus fuerzas: «Ayúdenme, por favor».*
2. *Estilo indirecto:* en que el narrador se muestra presente y asume el papel de mediador o «interpretador» de lo dicho: *Vio pasar a unos conocidos y les pidió que lo ayudaran.*
3. *Estilo indirecto libre:* en que toma carta de naturaleza una deliberada ambigüedad, donde lo dicho por el narrador y el personaje están formal y conceptualmente solapados: *Vio pasar a unos conocidos. ¿Le podían ayudar? por lo que más quisieran.*

Las palabras del personaje remiten, en cualquier caso, a una de estas tres fórmulas. A veces suele hablarse también del *monólogo interior* como una fórmula más, que se caracterizaría por introducir en el relato la interioridad de los personajes, su pensamiento. Como podemos ver, alude a cuestiones más de contenido que de forma, mientras que nosotros, de momento, hemos distinguido los distintos tipos de discurso del personaje según los esquemas gramaticales particulares de cada uno de ellos. Por consiguiente, no es éste el momento de hablar del monólogo interior; lo trataremos más adelante, cuando consideremos las cuestiones que están relacionadas con el significado y función de las «palabras citadas». Nuestra labor en las líneas que siguen será la caracterización formal de los tres estilos básicos.

a) La «fidelidad» en la cita: el estilo directo

El estilo directo se caracterizaría por la distinción clara de los dos enunciados: el que se atribuye al narrador y el atribuido al personaje. Si analizamos la oración *Juan dijo: «estoy cansado»*, podemos aislar sus distintos elementos:

a) Enunciado del narrador (E-1): *Juan dijo*, que incluye un *verbum dicendi*, es decir, un verbo de habla que da paso a las palabras de los personajes: *dijo*. Es, por decirlo así, el enunciado marco, ya que sirve, ante todo, de apoyo al enunciado del personaje; por eso la información que aporta es, en principio, meramente contextual.

b) Enunciado del personaje (E-2): *«estoy cansado»*. De su contenido se responsabiliza, únicamente, el personaje. Aporta la «verdadera» información de la secuencia.

La separación clara entre ambos enunciados, está expresada, en este caso, por los dos puntos y las comillas. Tales índices señalan también que el narrador no está implicado en el enunciado del personaje, es decir, no se responsabiliza de lo que allí se dice.

El narrador establece una distinción neta entre los dos enunciados, apuntando a una «fidelidad en la cita». Con ello queda apoyada la «literalidad» del enunciado que se atribuye al personaje (E-2). En cualquier caso, la literalidad no hay que tomarla al pie de la letra: las marcas formales que hemos visto (guiones, comillas, etc.) no son sino indicadores de que nos encontramos con una secuencia ajena al narrador, reproducida por él de forma aséptica, sin interpretación por su parte. Por tanto, las comillas o los guiones lo que hacen es aislar esa oración dentro del texto, indicando que nos encontramos con un hablante distinto; no indican, como algunas veces se cree, que las palabras reproducidas sean exactamente las pronunciadas por el personaje.

Atendiendo a la relación establecida entre ambos enunciados (palabra del narrador y palabras de los personajes), así como los índices formales que los introducen en el texto, pueden establecerse dos tipos fundamentales de discurso o estilo directo:

a) *Estilo directo marcado*, introducido por algún signo gráfico en el texto: guiones, comillas, cursiva.

b) *Estilo directo no marcado*, en el cual faltan tales índices.

*Estilo directo marcado.* Dentro de este tipo, el que se emplea quizá con más frecuencia es el *discurso directo dramatizado*, que tiene una gran semejanza con el diálogo teatral: son los guiones los que anuncian la entrada en el diálogo de cada uno de los personajes, cuyo enunciado aparece en párrafo aparte. Es el que se presenta como más ajeno a la narración, ya que, incluso gráficamente, se muestra aislado.

El procedimiento menos «comprometido» para el narrador es el de introducir el diálogo de los personajes sin presentarlo previamente, es decir, sin establecer su contexto concreto. A veces, sin tan siquiera una indicación acerca de quién es el que toma la palabra, ya que el propio contexto hace que el lector sepa, en todo momento, quién habla; normalmente se trata de escenas con dos personajes. Se hace frecuente en novelas como *Las ratas* o *Cinco horas con Mario*. Veamos un ejemplo:

> —No puedes hacerte idea de cómo estaba la cocina, Valen. Un jubileo. Mario tenía entre la gente un poco así mucho cartel, desde luego.
>
> —Sí, mona; ahora calla. No pienses en nada. Procura relajarte, te lo pido por favor.
>
> —Me parece que hace un siglo desde que te llamé esta mañana, Valen.
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 14)

En otras ocasiones se trata de subrayar asépticamente un diálogo, con un ocultamiento consciente del narrador, que quiere mantenerse al margen de lo que cuenta. Es el recurso utilizado por M. Puig en muchas de sus novelas, donde el narrador se limita a recopilar datos que va uniendo entre sí, de tal forma que apenas conste su presencia. Así ocurre en *La traición de Rita Hayworth*, en alguno de cuyos capítulos el único matiz que apunta al narrador es el título:

> En casa de Berto, Vallejos 1933
>
> —Porque somos sirvientas se creen que nos pueden levantar las polleras y hacernos lo que quieran.
>
> —Yo no soy sirvienta, soy niñera del nene y nada más.
>
> —Ahora porque sos chica, después vas a ser sirvienta.
>
> —No hables tan fuerte que se va a despertar el nene.
>
> (M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, p. 22)

En este caso el contexto viene dado por el encabezamiento del capítulo, única referencia para establecer el progreso de la historia y, a la vez, para marcar la objetividad del relato.

En *Off side*, nos encontramos con otro intento evidente de objetivismo narrativo que trata de ir borrando el rastro del narrador; de ahí ese discurso directo que prescinde de cualquier información acerca de los interlocutores:

> –Y ahora, dígame por qué, de pronto, se ha quedado usted tan serio.
> –Debe ser porque soy tardo en entrar en situación.
> –Sin embargo, tiene una cara de espabilado que asusta.
> –Eso es sólo al primer golpe de vista.
> –Se habrá preguntado para qué le he citado.
> –Para quejarse un poco del poco caso que le hizo mi amigo, y quizá también para preguntarme qué debo hacer.
> –Ya no.
>
> (G. Torrente Ballester, *Off side*, p. 414)

Ese *discurso directo dramatizado* puede expresar también la contraposición entre dos secuencias, una subjetiva y la otra objetiva, de tal manera que una se convierte en el contrapunto de la otra. Así ocurre en *La muerte de Artemio Cruz, Señas de identidad* o *Volverás a Región*. Veamos, por ejemplo, esta secuencia de la novela de Carlos Fuentes:

> Ay dolor que se está venciendo a sí mismo, ay dolor que te prolongas hasta no importar, hasta convertirte en la normalidad: ay dolor, ya no soportaría tu ausencia, ya me acostumbro a ti, ay dolor, ay...
> –Diga algo, don Artemio. Hable, por favor. Hable.
> –... no la recuerdo, ya no la recuerdo, sí, cómo la voy a olvidar...
> –Mire: el pulso se detiene totalmente cuando habla.
> –Inyéctelo, doctor; que ya no sufra...
> –Tiene que verlo otro médico. Es peligroso.
> –... cómo lo iba a olvidar...
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 149)

Más frecuentes, sin embargo, son los casos en que se hace presente el narrador, subrayando de forma más o menos evidente el contexto de situación en que se inscribe el discurso. Es un procedimiento bastante extendido ya en la novela anterior, en que se utilizaba fundamentalmente para ir trazando el perfil del personaje que en ese mo-

mento toma la palabra. Lo encontramos, aunque no con mucha frecuencia, en *Tiempo de silencio*:

> —¡Buenas noches! —dijo la voz cascada de la vieja—. ¿Qué horitas son esas?
>
> —Sí... yo..., bueno; es muy tarde. ¡Buenas noches! —y cerró la puerta de su cuarto más fuerte de lo que hubiera querido, rojo palpitante, irritado consigo mismo y sintiendo bochornosamente una vergüenza inútil ante la vieja, ante el mundo, ante sí mismo y ante un futuro que se desdibujaba entre cánceres no hallados y virginidades tomadas al paso con un gesto que no era suyo pero que le pertenecía.
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, pp. 97-98)

Éste es el criterio utilizado en obras como *Un hombre que se parecía a Orestes, Diario de la guerra del cerdo* o *Rayuela.* Sin embargo, ya desde *Juntacadáveres* (1964), la tendencia va a ser dar una importancia similar al discurso del personaje y los comentarios que se hacen entorno a él:

> —Me da por comer huevos fritos, querido —dijo el esqueleto, sentado ahora en la cama, haciendo sonar codos y rodillas con las falanges y el vaso entre los fémures abiertos, segregando los años, la insensatez y el acabamiento.
>
> —Pedimos —respondió *Junta,* magnánimo, tocando la bocina verde del fonógrafo que había resuelto vender. Sospechaba que ya nada tenía que ver el cadáver gordísimo, apenas verdoso, maloliente, con esa presencia.
>
> (J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 892)

J. Marsé utilizará este procedimiento, primero en *Últimas tardes con Teresa* (1966) y luego en *La oscura historia de la prima Montse* (1970). Pero es Torrente Ballester el que sirve de él para introducir cierto tono paródico: el narrador hace una serie de puntualizaciones a las palabras del personaje que recuerdan las acotaciones teatrales:

> —¡No hay más que una manera de entender la muerte! ¡Todo se acaba, es la hora del horror y del espanto! Mi cuerpo deja de ser humano, y en lugar de este rostro aparece una calavera. La muerte es

fría –hizo una pausa–, negra –se detuvo–. Y el Señor –se levantó–. Porque allí está el Señor – señalaba con la mano extendida un rincón oscuro–, armado de su cólera. ¡Ah del que no lleve el arrepentimiento en la palma de la mano! Porque a ese le será dicho: «Vete, maldito, al fuego eterno» –su brazo descendió rápidamente, su mano señaló con energía las baldosas del suelo.

(G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 188)

Hay una especie de trasvase del lenguaje dramático al texto narrativo, que se hace frecuente en estos años. Tal es el caso de *Reivindicación del conde don Julián*, de J. Goytisolo, donde el estilo directo se aproxima, cada vez más, a lo que fueron las palabras emitidas, reflejando fielmente incluso el acento de determinado personaje (las distancias entre historia y relato se acortan aún más):

UN AFICIONADO ANDALUZ pienzo telegrafiarle diziéndole que he pedío la rodiya a la Virgen Patrona que dezizta de zu empeño...

(J. Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, p. 121)

Sin embargo, es en *Secretum*, de A. Prieto, donde se emplean con más asiduidad estos procedimientos. En esta novela se solapan los recursos teatrales y los novelescos, mostrando de forma evidente las dependencias mutuas. Formalmente se reproduce con todo detalle la técnica dramática:

1. Nombre del personaje que va a intervenir.
2. Entre paréntesis la acotación del autor, que pone de relieve la situación concreta.
3. Pausa marcada por los dos puntos o el punto y guión.
4. Discurso del personaje.

Podemos apreciarlo claramente en este ejemplo:

SUPREMO MAGISTRADO *(Con voz solemne pero sin levantarse)*.–Celebramos hoy sesión extraordinaria sin el Acusado y de acuerdo con lo previsto en el orden del proceso. El motivo es una comuncicación recibida por el señor Diputado representante de las Naciones. Se inicia, pues, la sesión con su palabra.

DIPUTADO *(Mira, responsabilizado, a todos los miembros del tribunal. Tose un poco. Comienza a escucharse la música de fondo, suave pero patéticamente).*—Señores, ayer...

(A. Prieto, *Secretum*, p. 171)

En otras ocasiones, se buscan nuevas fórmulas expresivas. En este sentido es *Rayuela* la que abre el camino. En ella encontramos, por ejemplo, rupturas gráficas: se prescinde de la convención establecida de los puntos y aparte, los guiones o las distintas entradas de los interlocutores; de esta manera se disponen arbitrariamente los nombres de los distintos personajes en el margen izquierdo, mientras a la derecha consta el discurso directo, pero sin marcar los límites entre las palabras de uno y otro personaje. Con ello se pretende evocar la confusión de los que intervienen en el diálogo, ya que todos parecen hablar a un tiempo. Transcribimos la cita completa a pesar de su longitud:

... se apagó la luz.

| | |
|---|---|
| | Alguno que saque el yesquero, coño. Tu pourrais |
| | quand même parler français, non? Ton copain l'ar- |
| Babs | gencul n'est pas la pour piger ton charabia. Un fos- |
| Ronald | foro, Ronald. Maldita llave, se ha herrumbado, el vie- |
| Etienne | jo la guardaba dentro de un vaso con agua. Mon |
| Etienne | copain, mon copain, c'est pas mon copain. No creo |
| Wong | que venga. No lo conocés. Mejor que vos. Qué va. |
| | Wanna bet something? Ah merde, mais c'est la tour |
| Perico | de Babel ma parole. Amène ton briquet, Fleuve Jaune |
| Ronald | de mon cul, la poisse, quoi. Los días del Yin hay que |
| Wong | armarse de Paciencia. Dos litros pero del bueno. Por |
| Babs | Dios, que no se te caigan por la escalera. Me acuerdo |
| ETIENNE | de una noche, en Alabama. Eran las estrellas, mi |
| Babs Ronald | amor. How funny, you ought to be in the radio. Ya |
| Babs Babs | está, empieza a dar vueltas, estaba atascada, el Yin, |
| Ronald | por supuesto, stars fell in Alabama, me ha dejado el |
| | pie hecho una mierda, otro fósforo, no se ve nada, |
| Ronald | où qu'elle est, la minuterie? No funciona. Alguien me |
| ETIENNE | está tocando el culo, amor mío... Sh... Sh... Que en- |
| & chorus | tre primero Wong para exorcizar a los demonios. Oh, |
| | de ninguna manera. Dale un empujón, Perico, total |
| | es un chino. |

(J. Cortázar, *Rayuela*, pp. 488-489)

Nos encontramos, posiblemente, con uno de los casos extremos. Es un intento, como casi todos los apuntados en esta novela, de renovar el género y abrirlo a nuevos recursos. Y esto se consigue a partir de la ruptura de los planteamientos tradicionales.

Tal como se dijo en el capítulo dedicado al *orden temporal*, el diálogo de los personajes puede ser el marco apropiado para introducir las rupturas temporales. Es lo que podríamos denominar *diálogo alterno*. Consiste en la alternancia, dentro de la misma secuencia, de diálogos pertenecientes a momentos distintos de la historia, y unidos subjetivamente por el autor para dar una sensación de temporalidad circular que vuelve constantemente sobre sí misma. Las referencias espaciales y temporales de cada oración son diferentes. Veamos, antes de nada, un ejemplo:

> —¿Cómo la conociste, Fushía? —dijo Aquilino—. ¿Fue mucho después que nos separamos?
>
> —Hace un año, doctor Portillo, más o menos —dijo la mujer—. Entonces vivíamos en Belén y con la llena el agua se nos entraba a la casa.
>
> (M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 69)

Aquí tenemos dos momentos concretos:

1. Conversación de Aquilino con Fushía en la que se habla de Lalita, la que fue mujer de Fushía.
2. Conversación de Lalita con el doctor Portillo en la que se habla de Fushía.

Es un procedimiento sintético que permite avanzar a la historia subjetivamente, apartándose, como es obvio, de un progreso lineal de los acontecimientos. Este recurso lo emplea también C. Fuentes en *Cambio de piel*:

> —No me agote la paciencia.
>
> —Y ella, un día, me vio. Allí, entre dos bloques de la prisión. Y ella no me reconoció. O no quiso reconocerme. Vio mi uniforme. Me dijo: «Déjeme pasar».
>
> —Hay cada maricón y drogadicto pasando la noche allí.
>
> —¿Y si ella me odiaba, oficial? ¿Si ella me rechazaba? ¿No fue mejor, para los dos, no volver a hablarnos y recordar de lejos, recor-

dar Praga, el puente, los conciertos en los jardines, el requiem, la esperanza y la promesa que fuimos, oficial...?

—Se meten de a feo con los detenidos. Es gente que no sabe de maneras finas, ¿me entiende?

—¿Una fuga? ¿Preparar una fuga?

—Inténtelo, joven. No más inténtelo. No hay quien haya podido...

(C. Fuentes, *Cambio de piel*, p. 467)

En esta secuencia, una misma conversación se despliega en dos tiempos independientes entre sí: un guardia de tráfico detiene un automóvil por exceso de velocidad y trata de pedir explicaciones a un conductor bebido, que evoca su comportamiento en un campo de concentración donde actuó de forma dudosa; se mezclan, por tanto, dos momentos de la historia en la misma secuencia. De cualquier forma, la novela en que se lleva esta técnica a sus últimas consecuencias es *Conversación en la Catedral*, de Vargas Llosa:

—Se casó con ese muchacho que iba a la casa —dice Santiago—. Popeye Arévalo. El pecoso Arévalo.

—El flaco no se lleva bien con su viejo porque no tienen las mismas ideas —dijo Popeye.

—¿Y qué ideas tiene ese mocoso recién salido del cascarón? —se rió el senador.

—Estudia, recíbete de abogado y podrás meter tu cuchara en política —dijo don Fermín—. ¿De acuerdo, flaco?

—Al flaco le da cólera que su viejo ayudara a Odria a hacer la revolución a Bustamante —dijo Popeye—. Él está contra los militares.

(M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, p. 35)

Como hemos visto ya en otro momento, estas secuencias parten de un diálogo que funciona como eje del relato: la conversación entre Ambrosio y Santiago. A partir de ella se van suscitando los diversos temas de la novela y se presentan diversas temporalidades que conceptualmente se relacionan entre sí. En este ejemplo, se dan tres diálogos diferentes que corresponden a tres tiempos también diferentes, aunque complementarios.

Hasta aquí hemos visto el estilo directo introducido por guiones, tan cercano al diálogo dramático. Un proceso similar sigue el discurso

directo marcado con comillas o cursiva, no tan vinculado ya al lenguaje teatral. Su frecuencia es quizá algo menor. Lo podemos encontrar alternando con otros recursos similares en *Las ratas, La muerte de Artemio Cruz, La casa verde*, por citar algunas obras. Veamos un ejemplo:

> Y el Baltasar, el del Quirico, le empujó con el cañón del mosquetón y le dijo: «Ahora voy a enseñarte yo dónde deben pastar las cabras». El Viejo Rabino parpadeaba y sólo dijo: «¿Qué quieres?» Y el Baltasar, el del Quirico, dijo: «Que te vengas con nosotros».
>
> (M. Delibes, *Las ratas*, p. 452)

Es posiblemente un grado más en la narrativización del discurso del personaje, que de esta forma se acerca al propio narrador. En el último ejemplo hemos visto cómo los índices están claros: *verbum dicendi* que anuncia el enunciado ajeno, pausa marcada por los dos puntos, y el discurso directo propiamente dicho que introducen las comillas (o en su caso la letra cursiva).

Al igual que ocurría en el *discurso dramatizado*, se prescinde en algunas ocasiones de toda marca que señale quién es el interlocutor que está hablando; es ésta una tendencia que se va dando en las obras de los últimos años de esta década, haciéndose constante en un texto como *La saga/fuga de J. B.*:

> «Entonces, no sabrá lo que pasa con la ciudad». «Lo que pasó, lo conozco, más o menos. Lo que pasa, desde luego, no». «Acérquese». Agarró el brazo del sillón en que me hallaba hundido, y tiró de él hacia sí. «Yo tengo una teoría... Fíjese bien: una teoría que no puedo demostrar, pero por cuya veracidad me dejaría cortar el brazo. La tengo y me la callo, como puede suponer. Es usted la primera persona a quien se la cuento, si me da palabra de olvidarla inmediatamente». «Téngalo por seguro».
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 45)

Otro de los recursos utilizados dentro de este tipo, y de nuevo volvemos a *Rayuela*, es el diálogo que podríamos llamar *mixto*, en que uno de los interlocutores habla de una forma directa, mientras que otro de ellos lo hace de forma narrativizada:

> Ella no sabe qué hora es. «Más de las ocho. Desde las cuatro y media no tomás nada. Y esta mañana apenas quisiste probar bocado. Tenés que comer algo, aunque sea una tostada con dulce». No tiene ganas. «Hacélo por mí, ya vas a ver que todo es empezar». Un suspiro, ni sí ni no. «Ves, claro que tenés ganas. Yo te voy a hacer té ahora mismo». Si eso falla, quedan los asientos. «Estás tan incómoda ahí, te vas a acalambrar». No, está bien. «Pero no, si debes tener la espalda envarada, toda la tarde en ese sillón tan duro. Mejor te acostás un rato». Ah no, eso no.
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 632)

En este pasaje van alternándose las intervenciones de un personaje, que habla directamente, con las intervenciones del otro mediatizadas por el narrador.

Un procedimiento en cierta medida similar es aquel en que se prescinde, dentro del discurso directo, de uno de los interlocutores de un diálogo. En algunos casos se emplea para dar verosimilitud a la secuencia, marcando, por ejemplo, la naturaleza del diálogo: una conversación telefónica:

> ¿Livia? Beba, Beba Longoria. La misma. ¿Cómo andas mi amiga? Me alegro verdá. Yo, en el duro. No, qué va miamiga, sanita comuna mansanita. A, no hase mucho pero tengo la vos tomade todas maneras. Sí debe ser el sueño. El que puede puede y el que no que se tire al mar que hay de sobra...
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 43)

Encontramos algunos ejemplos muy similares en *Señas de identidad* de J. Goytisolo, pero este recurso se emplea de forma más clara en *La traición de Rita Hayworth*, novela basada, casi exclusivamente, en el diálogo. En el caso que citamos sólo se ofrece la intervención de uno de los personajes, lo demás se considera irrelevante:

> —Mita, podés estar contenta del chico que te salió. Más divino imposible.
>
> —...
>
> —No, te lo aseguro. Se debe haber puesto más feo de grandecito, con cara tosca de hombre, pensaba yo.
>
> —...

—¡El mismo tenía yo! no puede seguir tan lindo, va a cumplir ocho años, y lo encuentro divino. «Mami, llevame a ver a la Choli de la casa con escaleras», en este pueblo inmundo mis escaleras le parecerían las de un palacio.

(M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, p. 49)

*Estilo directo no marcado.* El estilo directo no marcado se caracteriza por prescindir de las marcas que habitualmente lo acompañan (guiones, cursiva, comillas). Por consiguiente, no hay nada que, en principio, lo distinga de la secuencia estrictamente narrativa. En primer lugar daremos un ejemplo en cierta medida fronterizo entre directo marcado y no marcado. Aquí los índices, que normalmente lo señalan, no han desaparecido totalmente, ya que el inicio del habla del personaje está indicado con mayúscula:

...y yo la interrumpí y le dije, Usted es la Estrella, bromeando le dije y ella me dijo, Pero estás borracho, y le pregunté, Están borrachas las botellas, y ella dijo, No, qué va y se rió de nuevo, y yo le dije, Pero por sobre todas las cosas, la amo La Estrella, me gusta usted más que todos los demás aparatos juntos, prefiero La Estrella a la montaña rusa, al avión del mar, a los caballitos, y ella se rió de nuevo a carcajadas...

(G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 65)

En términos generales podemos decir que la ausencia de tales índices obedece, ante todo, a un intento de novedad estilística. No parece que exista, al menos en la mayoría de estos casos, una pretensión clara de darle una significación determinada a tal ausencia. M. Delibes, por ejemplo, utiliza este recurso en su obra más experimental, *Parábola del náufrago*, intentando nuevas fórmulas expresivas. No obstante, parece también evidente cierta perspectiva irónica en el uso del procedimiento:

...manchándole de tierra las solapas de su traje gris coma mientras Jacinto decía hola Gen, quieto Gen, ya está bien Gen ¿no te parece? pero Gen no respondía sino que con sus cabriolas aparentaba realizar preliminar para alcanzar con su lengua la punta de la nariz de Jacinto y Jacinto le reprendía ¡basta Gen; a echar! hasta que Gen se reprimía.

(M. Delibes, *Parábola del náufrago*, p. 11)

Es, sin embargo, en *San Camilo, 1936*, de Cela, donde esta fórmula se da con mayor profusión: configura una narración intimista, tremendamente subjetiva (con un narrador en primera persona), y elaborada a partir de un *collage* de historias que van constituyendo la historia principal. Con ello se dan las condiciones necesarias para introducir el diálogo sin marcas que lo caractericen, consiguiendo esa sensación de temporalidad recurrente y tremendamente subjetiva, pretendida desde las primeras páginas:

> Entonces fue don Gerardo y le dijo dice escucha nena si te arrancas contra ese cura que parece un canónigo te doy diez duros como diez soles, ¡para ti para siempre!, y ella ¿qué dijo?, nada, no dijo ni mu, la Conchita es medio pavisosa ya sabes es como medio gilí, ¡anda que si da con la Ginesa!, ¡y tú que lo digas!, ¡qué vergüenza!, ¡hay que fastidiarse y qué habilidad se dan algunas para pingar las ocasiones!, en fin, ¡cada cual sabe de lo suyo!
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 50)

Los ejemplos citados conservaban aún la vinculación entre las dos enunciaciones, a través del verbo de habla (se utiliza muy frecuentemente el verbo «decir»); sin embargo, es más habitual el procedimiento en que no se da como tal ningún tipo de dependencia sintáctica entre las palabras del narrador y las del personaje. El ejemplo lo tomamos de nuevo de *San Camilo, 1936*:

> En la academia del padre de Cela se suspenden las clases a las nueve y media de la mañana, señores, determinadas graves noticias difundidas con carácter oficial aconsejan a la dirección de esta academia la suspensión de las clases en el día de hoy...
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 148)

Se está oponiendo de forma contrapuntística lo estrictamente narrativo, que va a crear el clima de la secuencia, con lo estrictamente dramático, que nos va a mostrar fielmente la intervención concreta de los personajes:

> Creo que lo único que le gusta son las actuaciones y los desfiles, miren a mis muchachos que igualitos están, tachín, tachín, comienza el

> circo, y ahora mis perros amaestrados, mis pulgas, a las elefantas equilibristas, tachín, tachín.
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 66)

Quizá podría llamarse a este recurso *discurso directo integrado*, puesto que se incluye en el texto narrativo el habla de los personajes, sin unos índices formales que lo caractericen como tal. Su estatuto es similar al que tiene el relato de acontecimientos, incluso se podría sostener que la intervención del personaje puede considerarse como una acción más. Con ello se consigue en la narración una impresión cinematográfica: se marcan escuetamente los movimientos y las palabras de los personajes [6]:

> La besa en la sién, cálmate amor, le acaricia el rostro, cómo había sido, la lleva del hombro hacia la cama, no llores sonsita.
>
> (M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, p. 17)

No obstante, hay que tener en cuenta en este ejemplo, como ocurre en otros muchos de este autor, que existe una tendencia a la narritivización, es decir, a «reinterpretar» por parte del narrador el discurso citado, o al menos, el «dejar pistas», indicando que es un narrador el que está detrás. En este caso lo vemos por el tiempo verbal: *cómo había sido*, que quiebra la supuesta «literalidad» de lo emitido. No cabe duda de que ha habido una mediación, ya que, si fueran palabras literales del personaje, este tiempo estaría en indefinido: *cómo fue*. Más claro todavía lo vemos en esta otra cita de Vargas Llosa, en esta ocasión de *La casa verde*:

> Apenas tocan, la puerta de la Residencia se abre, cómo está, un grasiento mandil, Madre Griselda, un hábito, fíjese quién ha venido, una cara colorada, ¿no lo conocía?, pero si era el señor Reátegui, un gritito, pase, una mano risueña, pase don Julio, qué gusto y a él no le extrañaba que no le reconocieran con la facha que traía, Madre.
>
> (M. Vargas Llosa, *La casa verde*, pp. 109-110)

Los verbos en imperfecto y en tercera persona, frente a los que están en presente, apuntan a la intervención del narrador. Pero en es-

[6] Nos parece mucho más clara la denominación de *discurso o directo integrado* frente a la de *discurso directo libre* que se ha dado en ocasiones a fenómenos de este tipo.

tos casos nos encontramos ya en la frontera con otras formas que iremos viendo más adelante, por ejemplo, del estilo indirecto libre.

b) La intervención del narrador: el estilo indirecto

Este modo de introducir el habla de los personajes se caracteriza por la dependencia sintáctica entre las dos enunciaciones. Esto no es obstáculo para que, al igual que ocurre con el estilo directo, aparezca nítida la distinción entre las palabras del narrador y las de los personajes.

Podemos ver, esquemáticamente, cómo están construidas estas secuencias en estilo indirecto:

1. Oración marco, que hay que atribuir a un narrador. Es lo que más arriba llamábamos E-1. Está compuesta por un *verbun dicendi,* es decir, un verbo de habla que es el encargado de introducir las palabras del personaje.
2. Oración subordinada, que hay que atribuir ya a uno de los personajes. Es lo que llamábamos E-2. Está introducida por una conjunción completiva (*que,* o *si*) [7].

Al producirse la integración de ambas, van a tener lugar una serie de cambios en la E-2 derivados del paso a una nueva situación enunciativa: las palabras del personaje son ahora «contadas» por un narrador ajeno a ellas, por tanto el «yo digo» del personaje pasa a ser «él dijo». Se producen una serie de cambios en los adverbios de lugar y tiempo: *aquí* pasaría a *ahí* o *allí, hoy* pasaría a *entonces,* etc.; también hay cambios en los pronombres, se dará paso fundamentalmente a la tercera persona (en cuanto a los demostrativos, *éste* pasaría a *ése,* o *aquél,* etc.); y sobre todo hay cambio en el verbo, se introduce el imperfecto (o tiempos equivalentes como el pluscuamperfecto o el condicional).

[7] Desde el punto de vista gramatical nos encontramos con una oración completiva, es decir, con una oración subordinada que funciona como complemento directo del verbo principal, en este caso el *verbum dicendi «decir, pensar»,* etc.

De estas transformaciones que constituyen las características esenciales de los estilos indirectos, es de primordial importancia la presencia del imperfecto (o tiempos equivalentes, como el pluscuamperfecto o el condicional).

El imperfecto es, según vamos observando hasta ahora, un tiempo neutro dentro del sistema verbal y, posiblemente, el que mejor se adapta a la estructura narrativa. Podríamos decir, incluso, que es el tiempo narrativo por excelencia.

Efectivamente, si el indefinido se ha considerado como el tiempo del relato por el hecho de aludir puntualmente a un pasado, situando los hechos ocurridos en él y evocados por un narrador desde el presente, el imperfecto aludiría, más que a los sucesos de ese pasado, al hecho mismo de contar. Toda narrativización de un suceso ha de pasar por el imperfecto; antes del «sucedió entonces», hay que hablar del «había una vez», o «érase una vez». El imperfecto es, en definitiva, el que nos recuerda que es alguien el que está contando, y que a través de ese alguien vamos percibiendo los hechos que configuran la historia. Subraya, pues, la figura del narrador que actúa como mediador en la historia, como transmisor de los hechos.

Siguiendo con la caracterización del estilo indirecto, hay que decir que se trata de un recurso bastante general en la novela. Veamos antes que nada un ejemplo:

> La señora Clo, la del Estanco, atribuía al Nini la ciencia infusa, pero doña Resu, o como en el pueblo la decían, el Undécimo Mandamiento, afirmaba que la sabiduría del Nini no podía provenir más que del diablo, puesto que si el hijo de primos es tonto, mayor razón había para que lo fuera el hijo de hermanos. La señora Clo aducía que el hijo de primos es lelo o espabilado, según.
>
> (M. Delibes, *Las ratas*, p. 458)

Como puede observarse, se trata de uno de los procedimientos más sencillos para introducir en el texto el relato de palabras. Su esquema formal parece el más fijado y el que plantea menos problemas, ya que deja en su lugar los dos enunciados en contacto: el del narrador y el del personaje. Precisamente por este motivo suele pasar más

inadvertido en el texto, puesto que constituiría una especie de término no marcado del relato:

> Preguntó Eumón por qué se llamaban del Ahorcado aquellas lomas, y respondió el oficial del inventario, que desde sus tratos con Ragel se aproximaba al resto de la comitiva y aparecía locuaz, que un leproso se había marchado de su casa cuando lo dio el médico del lugar por gafo, a vivir de limosna, tocando la campanilla por los caminos para que los viandantes se apartasen...
>
> (A. Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, p. 126)

Se utiliza con cierta asiduidad para introducir dentro del texto las historias que van enriqueciendo la historia general. Así ocurre en novelas como *Bomarzo* o *El Unicornio*, donde se va dando paso a distintos personajes que cuentan su propia historia:

> Le conté lo que el duque Federico de Mantua me había narrado acerca de su tío Ludovico Gonzaga, el coleccionista de objetos raros, el que siempre andaba a la pesca de comedias antiguas para hacerlas representar ante su corte de Gazzuolo, y le dije que yo también, algún día, quisiera convertir a Bomarzo en un pequeño centro de ingenio italiano.
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 360)

Aunque algunos autores sostienen que es el discurso indirecto el que está más próximo a la literalidad de lo emitido (o al menos el que pone de más de relieve la verosimilitud de la cita), creemos que este modo de reproducción lo que subraya ante todo es la mediatización del narrador, que, sin embargo, no se «compromete» con el discurso citado. En muchos casos, no obstante, se da esa cercanía al discurso del personaje que nos permite incluso recuperar lo emitido:

> ...en endiablado esperanto un caracterizado ejemplar de hombrecillo español de la estepa explicaba que se trataba de una imagen trucada con la que los señores y caballeros messieurs et dames, ladies and gentlemen aquí presentes podrían sorprender a sus amistades y conocidos vestidos de toreros y gitanas toreadors et gitanes matadors and gypsies de regreso a sus respectivos países vos pays d'origine your native countries y afirmar así su personalidad affirmer votre personalité

> your personality con el relato de sus aventuras españolas aventures espagnoles spanish adventures.
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 409)

Esta vez se van repitiendo (no sin cierta ironía) las intervenciones, en diversas lenguas, que hace el personaje. En otras ocasiones lo que nos indica que existe ese intento de fidelidad son las muletillas, o expresiones coloquiales, que normalmente son difíciles de encontrar en la lengua escrita:

> La madre dijo que no, no, aún no estaban decididas y por eso querían ver todos los modelos otra vez, porque también de eso dependía todo lo demás, quería decir, detalles como el color de las flores, los vestidos de las damas, todo eso.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 19)

Sin embargo, y a la vista de algún ejemplo de estos años, podríamos pensar que no es ésta la norma general del discurso indirecto, puesto que en muchas ocasiones es el narrador el que pasa a primer plano, reelaborando el enunciado del personaje. De esta manera nos encontramos con que el discurso reproducido se acercaría, en cierta medida, al sumario:

> Mi padre me dijo que no le extrañaba que quisiera vivir algún tiempo en una ciudad castellana de provincias porque era un remanso de paz y de olvido. Me estuvo contando las alabanzas de Salamanca, Zamora, Segovia y otras. Sin embargo, al final me confesó que no las conocía más que a través de lo que de ellas había leído y oído decir.
>
> (C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, p. 105)

De cualquier forma, la tendencia contraria a los ejemplos que se acaban de ofrecer consistiría en esa presencia del narrador que organiza según sus intereses la materia narrativa; vamos a verlo en este ejemplo:

> ...y te veo correr hasta el pasillo y llamar a gritos a Esperanza para regresar en seguida y sentarte a mi lado –un perfume de animalito sudoroso se expande por mi cuerpo– y preguntarme qué tal me va

> el trabajo, por qué no he venido a verte hasta hoy, dónde vivo y cuántos años tengo. Te explico que de momento vivo en una pensión de la Avenida República Argentina, un viejo caserón, pero con una patrona simpática, aunque estaba buscando un apartamento no demasiado caro, y que ahora tengo veinte años, siempre dos más que tú.
>
> (J. Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, p. 86)

Esta posibilidad de hacer presente al narrador convierte en algunas ocasiones al indirecto en el procedimiento más apropiado para marcar la distancia entre las dos enunciaciones. De esta forma se puede convertir en un rasgo con el que se introduce la ironía: contraponiendo uno y otro discurso. Así ocurre en *Off side*, de G. Torrente Ballester:

> El secretario general llegó a las once y media en punto. Vestía de gris, y el puro estaba a la mitad. Preguntó a Anglada a qué venían aquellos preparativos de cuchipanda en la Sala Oval, y que si se iba a recibir a alguien de campanillas, y Anglada le respondió que no, que más bien se trataba de una despedida que de una recepción. El secretario, mientras se sentaba, preguntó que quién se marchaba, y Anglada le respondió que acababa de dictar a Rosario su dimisión personal con carácter irrevocable.
>
> (G. Torrente Ballester, *Off side*, pp. 494-495)

Teniendo en cuenta que esta novela utiliza sistemáticamente el discurso directo dramatizado, el hecho de romper en un momento dado con este procedimiento e introducir el indirecto, subraya ese distanciamiento entre los dos enunciados; de esta manera se consigue dar a la información ese tono de rumor, señalando al narrador que faltaría en el discurso directo.

De cualquier forma, el recurso como tal es explotado por este mismo autor en *La saga/fuga de J. B.*, donde se marca la controversia entre dos personajes:

> ...propuesta que fue rechazada por el Espiritista, quien hallaba más equitativo que siguiera ocupando el mismo mechinal, tan cerca, por otra parte de las estrellas, y comiendo la misma bazofia, pero que le entregase la totalidad de su sueldo hasta saldar el débito, porque en

realidad no se trataba de dinero de él, de don José Bastida, sino de él, del Espiritista. Bastida rearguyó que, si bien era cierto lo que el Espiritista afirmaba, lo era también que él, José Bastida, necesitaba disponer de algún excedente numerario, al menos durante los primeros meses, para hacerse un traje y comprarse alguna ropa interior, puesto que...

(G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 301)

Con una hábil utilización de los índices que separan los distintos enunciados, se pone de relieve ese distanciamiento entre narrador y los distintos personajes, potenciando así la «verosimilitud» de la secuencia.

Dando un paso más en el procedimiento, se puede prescindir del *verbum dicendi*, para conservar únicamente la marca de dependencia sintáctica: *que*, es decir, la conjunción copulativa. Esta fórmula del indirecto es, casi sin lugar a dudas, la que más se acerca al lenguaje conversacional, donde es muy frecuente su uso; precisamente tal característica hace que su utilización dé mayor vitalidad a la secuencia. Lo podríamos denominar *estilo indirecto no regido*. En *Cinco horas con Mario*, de M. Delibes, donde adquiere cierto carácter de coloquialismo, contribuye a trazar el perfil de la protagonista:

Como cuando salías con la patochada de que tenías miedo de que se te ocurriera suicidarte, habráse visto cosa igual, tener miedo de uno mismo, pues que no se te ocurra botarate, que en tu mano está, que ya es afinar tener miedo de una ocurrencia. Y luego, *que* perdías pie, y *que* sentías vértigos sólo de pensar que estabas sobre una bola suspendida en el infinito [8].

(M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 248)

No puede hablarse ya de coloquialismo en ocasiones en que la conjunción no apunta explícitamente a un *verbum dicendi*:

El Sargento está inclinado sobre la proa, el práctico y los guardias arrastran la lancha hacia la tierra seca. Que ayudaran a las madrecitas, que les hicieran sillita de mano, no se fueran a mojar.

(M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 10)

[8] La ausencia del *verbum dicendi* se da, como puede observarse, en la última oración de la cita, donde hemos puesto en cursiva la conjunción.

sintáctico del indirecto libre. Otro ejemplo de iguales características lo encontramos en Carlos Fuentes:

> Tomó el lápiz amarillo y lo apuntó a la cara del sercretario: que quedara constancia de eso; que Padilla sirviera de testigo: nadie quiso arriesgar y él no iba a dejar que esa riqueza se pudriera en las selvas del sur; si los gringos eran los únicos dispuestos a dar su dinero para las exploraciones, ¿él qué iba a hacer?
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 24)

Esta posibilidad sirve también para pasar sin solución de continuidad, de una presencia del narrador clara, a las palabras de los personajes, cuidando la fidelidad en la cita. Es lo que hace J. Marsé en algún momento de *Últimas tardes con Teresa*:

> Maruja, que se había colgado repentinamente de su brazo y expresaba su sorpresa con una risa nerviosa, casi de complicidad, respondió que apenas si había tenido tiempo de fijarse en él, pero que le había parecido, así de espaldas, uno de aquellos tipos raros con los que a veces salía la señorita. ¿Qué hacía la señorita aquí? Pues saltaba a la vista... ¿Por qué en esta sucia y olvidada calle precisamente, en el Pueblo Seco, un barrio tan distinto del suyo, en un portal y con un desconocido con pinta de chulo? Eso era difícil de responder. Una casualidad. ¿Ha tenido muchos chavales tu señorita? Bueno ¿novios quieres decir? Pues no, novio formal, lo que se dice formal, nunca.
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 72)

Como puede verse, de la secuencia en que el narrador cuenta, se pasa al indirecto: *respondió que...*, para seguir con indirecto libre: *¿qué hacía la señorita aquí?*, y terminar en discurso directo integrado: *¿Ha tenido muchos chavales tu señorita?*

Por consiguiente, los procedimientos citativos no sólo se dan alternativamente a lo largo del texto novelesco, sino que pueden aparecer de forma simultánea en un mismo párrafo. Es lo que va a permitir al autor, como hemos visto en el último ejemplo, cambiar de planteamiento narrativo para marcar, según sus intereses, su presencia o ausencia en este momento determinado de la historia, así como su distancia respecto a palabras que no son la suya.

sintáctico del indirecto libre. Otro ejemplo de iguales características lo encontramos en Carlos Fuentes:

> Tomó el lápiz amarillo y lo apuntó a la cara del sercretario: que quedara constancia de eso; que Padilla sirviera de testigo: nadie quiso arriesgar y él no iba a dejar que esa riqueza se pudriera en las selvas del sur; si los gringos eran los únicos dispuestos a dar su dinero para las exploraciones, ¿él qué iba a hacer?
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 24)

Esta posibilidad sirve también para pasar sin solución de continuidad, de una presencia del narrador clara, a las palabras de los personajes, cuidando la fidelidad en la cita. Es lo que hace J. Marsé en algún momento de *Últimas tardes con Teresa*:

> Maruja, que se había colgado repentinamente de su brazo y expresaba su sorpresa con una risa nerviosa, casi de complicidad, respondió que apenas si había tenido tiempo de fijarse en él, pero que le había parecido, así de espaldas, uno de aquellos tipos raros con los que a veces salía la señorita. ¿Qué hacía la señorita aquí? Pues saltaba a la vista... ¿Por qué en esta sucia y olvidada calle precisamente, en el Pueblo Seco, un barrio tan distinto del suyo, en un portal y con un desconocido con pinta de chulo? Eso era difícil de responder. Una casualidad. ¿Ha tenido muchos chavales tu señorita? Bueno ¿novios quieres decir? Pues no, novio formal, lo que se dice formal, nunca.
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 72)

Como puede verse, de la secuencia en que el narrador cuenta, se pasa al indirecto: *respondió que...*, para seguir con indirecto libre: *¿qué hacía la señorita aquí?*, y terminar en discurso directo integrado: *¿Ha tenido muchos chavales tu señorita?*

Por consiguiente, los procedimientos citativos no sólo se dan alternativamente a lo largo del texto novelesco, sino que pueden aparecer de forma simultánea en un mismo párrafo. Es lo que va a permitir al autor, como hemos visto en el último ejemplo, cambiar de planteamiento narrativo para marcar, según sus intereses, su presencia o ausencia en este momento determinado de la historia, así como su distancia respecto a palabras que no son la suya.

c) La importancia de contar: el estilo indirecto libre

Tanto el estilo directo como el indirecto son fórmulas que utilizamos habitualmente en nuestra conversación para dar cuenta de lo que han dicho otros; sin embargo, el estilo indirecto libre es un procedimiento más exclusivo del relato. Es, por decirlo así, el modo de citar más estrictamente narrativo. Iremos analizando en este apartado en qué consiste esta particularidad que lo separa de los otros recursos «citativos».

Hasta aquí, y al trazar la caracterización del estilo directo e indirecto, hemos visto cómo el contacto de las dos enunciaciones deja clara la distinción entre narrador y personaje. El estilo indirecto libre, sin embargo, se caracteriza por una deliberada ambigüedad: la secuencia de la que se hace responsable determinado personaje, es también asumida por un narrador que, narrativamente hablando, se identifica con ella. Por tanto, en el discurso indirecto libre no se puede hablar, como habíamos hecho hasta el momento, de la existencia de unas fronteras nítidas entre las dos enunciaciones.

Teniendo esto en cuenta, podría hablarse de una gradación entre los diversos «estilos». No se trataría tanto de distinguir la mayor o menor literalidad a la hora de reproducir las palabras del personaje, sino más bien a la narrativización de estas palabras, es decir, su mayor o menor integración en el discurso del narrador. Veamos más esquemáticamente cómo funcionan, en este sentido, cada uno de estos procedimientos:

A) El discurso directo expresaría la máxima separación entre las dos enunciaciones:

> El extraño se acercó y al estrecharle la mano le dijo: «Estoy encantado de encontrarme en esta ciudad, me trae tan gratos recuerdos...»

B) El indirecto introduciría una relación más estrecha entre ambas enunciaciones, subrayando muy claramente la mediatización del narrador:

> El extraño se acercó y le estrechó la mano, diciéndole que estaba encantado de encontrarse en aquella ciudad que le traía tan gratos recuerdos.

C) El indirecto libre incorpora plenamente a la narración las palabras citadas, ya que el narrador considera como propia la secuencia emitida por el personaje [9]:

> El extraño se acercó y le estrechó la mano. Estaba encantado de encontrarse en aquella ciudad que le traía tan gratos recuerdos.

Observamos aquí distintos grados a la hora de presentar las palabras del personaje: desde una pretensión clara de fidelidad en la cita A), pasando por una situación intermedia B), hasta llegar a cierto alejamiento de las palabras citadas C).

El estilo indirecto libre supone, pues, un último paso dentro de esa gradación. La secuencia en indirecto libre tiene un carácter fundamentalmente narrativo, se aparta ya claramente, más que el indirecto, de esa reproducción tan estricta que veíamos en el discurso dramático. La responsabilidad del relato de palabras es compartida, en cierto modo, entre narrador y personaje. Por esta razón, es quizá en este procedimiento donde cobra pleno sentido la distinción entre *relato de palabras* y *relato de acontecimientos*: decíamos que el relato de acontecimientos tenía la función de contar hechos (el narrador daba cuenta de una determinada acción), mientras que el relato de palabras tiene la función de reproducir las palabras del personaje; teniendo esto en cuenta, los estilos directo e indirecto reproducirían, de forma más o menos fiel, las palabras del personaje. Sin embargo, el estilo indirecto libre no se ocupa de la mera reproducción de palabras emitidas por el personaje, sino que las trata como si fueran acciones, es decir, las cuenta. El estilo indirecto libre pertenece, por un lado, al relato de palabras, pero, por otra parte, está también ligado al relato de acontecimientos cuyo cometido primordial es contar. Podemos decir que con el estilo indirecto libre las palabras «son contadas», por eso están tan cerca del narrador, porque él las trata como acontecimientos.

Dejando un poco de lado lo estrictamente narrativo, trataremos de ver los aspectos fundamentales que, desde el punto de vista formal,

[9] Desde el punto de vista narrativo, no desde el punto de vista conceptual, ya que el narrador y el personaje no tienen por qué coincidir en sus concepciones.

aproximan, o en su caso diferencian, al indirecto libre respecto a los otros discursos, directo e indirecto.

Por un lado el EIL (estilo indirecto libre) se aproxima al estilo directo por la ausencia de la conjunción completiva; y a la vez se diferencia del indirecto, cuyo rasgo específico es precisamente la conjunción (que une la «oración marco» con las palabras reproducidas). Por otro lado, el EIL se aproxima al estilo indirecto, ya que en ambos se dan las transformaciones (verbales, pronominales, adverbiales) que marcan la narrativización de la secuencia y la «intervención» (en mayor o menor grado) de un narrador; al mismo tiempo se opone al estilo directo en el que no se da tal transformación.

Podría añadirse a estas notas que el EIL se distingue del estilo directo y el indirecto en que no tiene por qué darse la dependencia explícita del *verbum dicendi*, es decir, no suele hacerse presente un verbo de habla del que dependan las palabras del personaje. Sin embargo existen casos en que sí podría hablarse de tal dependencia. Damos un ejemplo:

> Don Juan asintió con la cabeza, y el dominico habló durante unos minutos. Sabía el propósito de Don Juan referente al sacerdocio, y le invitaba a ingresar en la Orden Dominica. Porque ninguna otra tan apropiada a un joven con tan brillante porvenir intelectual...
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 93)

En cualquier caso, podemos considerar el EIL como la secuencia narrativa que reproduce el discurso de un personaje, con los siguientes rasgos formales:

1. Ausencia de conjunción completiva.
2. Transformaciones verbales (utilización del imperfecto y sus tiempos equivalentes: pluscuamperfecto y condicional).
3. Transformaciones pronominales.
4. Transformaciones adverbiales.
5. Pausa sintáctica entre la enunciación atribuida al narrador (E-1) y la atribuida al personaje (E-2), es decir, entre el discurso reproducido y su contexto narrativo.

Volvamos al ejemplo que dábamos más arriba:

> El extraño se acercó y le estrechó la mano. Estaba encantado de encontrarse en aquella ciudad que le traía tan gratos recuerdos.

En esta secuencia se nos cuenta, en la primera oración, el contexto narrativo en que nos hallamos: el encuentro de dos desconocidos, uno de los cuales toma la inciativa del saludo. En la segunda oración se trata ya de otra enunciación, que reproduce las palabras supuestamente emitidas por uno de los personajes, y asumidas por un narrador: de esta forma se ha producido la transformación verbal: los verbos están en imperfecto; la transformación pronominal: los pronombres están en tercera persona, y se utiliza el demostrativo más alejado del emisor: *aquella*, índices todos ellos que apuntan más al narrador que al personaje. Esta «participación» del narrador en un discurso que «no es el suyo» llega hasta el punto de que, en cierto modo, y sacada de contexto, podrían llegar a considerarse como palabras suyas y no del propio personaje, lo que nos indica una narrativización clara de la frase, y al mismo tiempo marca la ambigüedad que parece ser la norma presente en todo discurso indirecto libre.

En el procedimiento que analizamos existe una «vacilación» entre el discurso del narrador y el discurso del personaje, lo cual tiene bastante que ver con su génesis histórica. Evidentemente, se trataba de conseguir una fórmula que no subrayara de manera clara la presencia del narrador a la hora de relatar o describir la interioridad del personaje, y al mismo tiempo, que no dejara la palabra directamente al personaje. Con ello se pretendía un mayor objetivismo narrativo, prescindiendo de procedimientos demasiado cercanos al diálogo dramático, sin que se notara en exceso la presencia del narrador.

Como iremos viendo, el EIL es uno de los procedimientos más generalizados en la novela de estos años. Así lo vemos ya en *Tiempo de silencio* (1962):

> Siguió andando por ellas, acercándose sin prisa, dando rodeos, a la zona de los grandes hoteles. Por allí había vivido Cervantes –¿o fue Lope?– o más bien los dos. Sí; por allí por aquellas calles que habían conservado tan limpiamente su aspecto provinciano, como un quiste de la gran ciudad...
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, p. 62)

O en este otro ejemplo de *La muerte de Artemio Cruz*, publicada ese mismo año:

> Se frotó las manos. Poco le importaba la altanería y los insultos de este pelado. Si ésa era la manera de salvar la altanería y permitir a don Gamaliel que pasara los últimos años de su existencia al abrigo de cualquier peligro no sería Remigio Páez, ministro del Señor, quien lo desbarataría todo con un alarde de indignación y de celo de cruzado.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 37)

En ambos ejemplos vemos la fórmula más típica de este recurso: secuencia a cargo del narrador, que cuenta puntualmente en pasado (pretérito indefinido), y pausa sintáctica que introduce las palabras del personaje, expresadas a través del imperfecto. Esta constante sigue en *Rayuela*:

> Oliveira encendió otro cigarrillo, y su mínimo hacer le obligó a sonreírse irónicamente y a tomarse el pelo en el acto mismo. Poco le importaban los análisis superficiales, casi siempre viciados por la distracción y las trampas filológicas. Lo único cierto era el peso en la boca del estómago, la sospecha física de que algo no andaba bien, de que casi nunca había andado bien.
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 29)

De cualquier forma, en los ejemplos vistos encontramos algo común. Se ha intentado un acercamiento a la conciencia de los personajes. Incluso podríamos llegar a decir que se han verbalizado sus pensamientos; no es extraño, pues, que se expresen de esta forma las reflexiones del personaje, o que sea el cauce habitual de las interrogaciones retóricas:

> ¿A dónde habría ido? ¿Esperaba tomar venganza de sus parientes desdeñosas? ¿Tanto le escocía su desaire que optaba por desamparar a su hijo, en una hora crítica, para correr en pos de los ofensores? ¿O calcularía aprovechar lo fortuito del encuentro para conmover a sus primos displicentes, empleando al efecto, si era necesario, el argumento del precario estado de Aiol?
>
> (M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, pp. 109-110)

Nos encontramos en estos casos ante un recurso que nos coloca en una situación cercana al monólogo interior, precisamente al mostrar en el relato palabras que no han sido pronunciadas por el personaje, sino evocadas interiormente por él:

> Alberto se arreglaba la corbata. ¿Era él ese rostro pulcramente afeitado, esos cabellos limpios y asentados, esa camisa blanca, esa corbata clara, esa chaqueta gris, ese pañuelo que asomaba por el bolsillo superior, ese ser aséptico y acicalado que aparecía en el espejo del cuarto de baño?
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 79)

Sin embargo, el EIL, a pesar de que una gran parte de los ejemplos aducidos así lo atestiguan, no se ha utilizado exclusivamente para revelar ese mundo interior de los personajes. Precisamente en las novelas estudiadas observamos un intento de revitalización del procedimiento al utilizarlo fundamentalmente en un contexto dialogal. Es sobre todo Vargas Llosa el que da a este recurso un avance considerable:

> Lalita había oído que los norteños tocaban bien la guitarra y que eran de buen corazón, ¿cierto?, y el Sargento, claro: ninguna mujer resistía las canciones de su pueblo, señora. En Piura cuando un hombre se enamoraba, iba a buscar a los amigos, todos sacaban guitarras y la muchacha caía a punta de serenatas. Había grandes músicos, señora, él conocía a muchos, a un viejo que tocaba el arpa, una maravilla, a un compositor de valses, y Adrián Nieves señaló a Lalita el interior de la cabaña: ¿no iba a salir ésa? Lalita encogió de hombros.
>
> (M. Vargas Llosa, *La casa verde*, pp. 146-147)

No cabe duda; estamos ante una conversación sostenida entre dos personajes y convertida en relato a través del EIL. Quedan algunos índices que apuntan a la «enunciación original», por ejemplo, el vocativo que se repite en dos ocasiones: *señora*. Se intenta con ello dar al diálogo el mismo estatuto que tienen las secuencias que cuentan los hechos, de ahí que se pase de una a otra sin solución de continuidad: *y Adrián Nieves señaló a Lalita el interior de la cabaña: ¿no iba a salir ésa?* Este mismo recurso lo utiliza asiduamente en otra de sus novelas: *Conversación en la Catedral*:

> El lustrabotas ha terminado con Norwin y ahora embetuna los zapatos de Santiago, silbando. ¿Cómo iban las cosas por «Última hora», qué se contaban esos bandoleros? Se quejaban de tu ingratitud, Zavalita, que viniera alguna vez a visitarlos, como antes. O sea que ahora tenías un montón de tiempo libre, ¿trabajabas en otro sitio?
>
> (M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, p. 14)

Aquí vemos una evolución aún mayor, ya no sólo se introducen los vocativos: *Zavalita*, sino que se conserva en cierto modo la situación pronominal de la enunciación reproducida: *se quejaban de tu ingratitud, ahora tenías un montón de tiempo libre, trabajabas*, es decir, la segunda persona.

Volviendo al EIL que reproduce un diálogo, nos encontramos con que, en otras ocasiones, lo que pudiera parecer en principio una interrogación retórica no es sino la transcripción de determinada secuencia de una conversación que se va alternando con el relato propiamente dicho:

> Plantada ante la entrenadora suplente, parece hipnotizada. Bueno, ¿qué quería, no le habían indicado ya el camino? ¿por quién preguntaba?, las señoritas visitadoras tenían reunión, pero podía esperar si quería. La entrenadora le indica dónde...
>
> (J. Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, p. 20)

En este caso, los tiempos verbales encuadran perfectamente el EIL: por un lado el marco narrativo que antes y después nos señala el relato de acontecimientos expresado en presente, por otro lado la secuencia que configura el relato de palabras, palabras emitidas por el personaje, expresadas en imperfecto y que constituyen el EIL. Esta posibilidad de expresión del diálogo permite una mayor variedad de combinaciones, ya que en algunos casos se da la alternancia con otros recursos dentro de la misma secuencia:

> —«¿Y qué va a decir tu padre cuando lo sepa?»— Julia se encogía de hombros. No lo había pensado. No le importaba.
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 31)

Habitualmente se da una separación clara entre el EIL y su contexto narrativo, expresada por una pausa sintáctica: punto, punto y coma, etc. De esta forma se introduce un cambio dentro del relato: lo contado es, digámoslo así, de una «materia distinta». Es decir, nos encontramos con una secuencia que sigue estando regida por un narrador [10] que ha pretendido, no obstante, convertir en sustancia narrativa, que él asume como propia, las intervenciones, opiniones, pensamientos o diálogo de los personajes, reduciéndolos a acciones, a materia narrativa.

No puede decirse que tenga que darse una relación específica entre la secuencia en EIL y el contexto en que se inscribe, puesto que la oración en EIL configura una acción más dentro de la secuencia. A pesar de todo, sí podría hablarse de un cometido específico del EIL dentro de su contexto narrativo. En este caso habría que recordar lo que decíamos al hablar de *velocidad narrativa*: cuando se introduce el relato de palabras, en este caso en EIL, se inicia una isocronía narrativa que se corresponde con la información concreta de esa secuencia. Es, por tanto, el EIL el que sirve de cauce para introducir el contenido informativo específico de la secuencia narrativa.

Así pues, la estructura narrativa suele ir, en estos casos, de lo general a lo particular, hasta tal punto que podríamos asociarlo con un procedimiento cinematográfico en que una serie de planos generales van centrando la atención hasta hacerla converger en la intervención de los personajes. Podemos ver, sin más rodeos, una cita en que creemos que aparece claro este planteamiento:

> Don Gamaliel se instaló dentro de una lucha pasiva. No saldría a someter a los campesinos, pero jamás aceptaría la invasión legal. No exigiría a los deudores el pago de los préstamos y los intereses, pero ya no podrían contar con un solo centavo nunca más.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 38)

La primera oración nos muestra la actitud del personaje para, posteriormente, y ya en EIL, mostrarnos su justificación última. Es decir, a una aproximación al hecho, ofrecido por el narrador en términos

[10] Es en este sentido en el que se puede decir que la estructura del relato permanece inalterable.

generales, se añade la concreción de la actitud del personaje, analizada a través de sus pensamientos que son mediatizados a su vez por el narrador.

Es quizá en la ausencia del nexo subordinante (es decir, de la conjunción completiva), donde podemos encontrar la raíz de la ambigüedad que caracteriza, en cualquier caso, el EIL. Ambigüedad que hace que el relato fluctúe entre el discurso del narrador y el discurso del personaje. De esta forma nos encontramos en ocasiones con secuencias que pueden hacernos dudar si se trata en realidad de EIL o estamos ante relato que hay que achacar exclusivamente al narrador. Esta situación se produce, por ejemplo, con relativa frecuencia en *Conversación en la Catedral*; en esta novela, buena parte de la estructura, además, naturalmente, del diálogo entre los dos personajes principales, Santiago y Ambrosio, gira en torno a las reflexiones personales de Santiago sobre su fracaso en la vida; asume, por tanto, el papel de narrador que, sin embargo, va configurando su propio relato de palabras en cada uno de los momentos en que recuerda su vida. De esta forma, las reflexiones, si bien cabe achacárselas a Santiago como narrador, se nos ofrecen en el texto a través del EIL del que es responsable directamente Santiago como personaje. Veamos una cita que ofrecemos de forma más extensa para que pueda observarse el efecto:

> Porque Jacobo y Aída bastaban, piensa, porque ellos eran la amistad que excluía, enriquecía y compensaba todo. ¿Ahí, piensa, me jodí ahí?
>
> Se habían matriculado en los mismos cursos, se sentaban en la misma banca, iban juntos a la Biblioteca de San Marcos o a la Nacional, a duras penas se separaban para dormir. Leían los mismos libros, veían las mismas películas, se enfurecían con los mismos periódicos. Al salir de la Universidad, a mediodía y en las tardes, conversaban horas en «El Palermo» de la Colmena, discutían horas en la pastelería «Los Huérfanos» de Azángaro, comentaban horas las noticias políticas en un café-billar a espaldas del Palacio de Justicia...
>
> (M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, pp. 108-109)

Puede verse cómo se ha narrativizado la secuencia que no es otra cosa que los pensamientos verbalizados de Santiago. Un planteamiento semejante encontramos en A. Bioy Casares, con la particularidad de

que no existe ya esa identificación entre narrador-personaje, que no son en este caso una misma persona:

> Creyó que le faltarían fuerzas e ilusión para aguantar la vida. La amistad era indiferente, el amor bajo y desleal y solo se daba con plenitud el odio. Se había cuidado y seguiría cuidándose de los ataques de los jóvenes (al respecto no cabían dudas) pero al llegar a la calle Panero entrevió como una solución que valía la pena no descartar, su propia mano, provista de un revólver imaginario, que apuntaba a la sien.
>
> (A. Bioy Casares, *Diario de la guerra del cerdo*, p. 120)

No cabe duda de que se cruzan en la mente del personaje una serie de reflexiones que reproduce el narrador, pero son tan conscientemente asumidas por él que podríamos preguntarnos por el límite que lo separa de una narración omnisciente en que el responsable directo de las afirmaciones vertidas es el propio narrador, mientras que el personaje se convierte únicamente en un objeto u objetivo de información, y no tanto en un informador. De cualquier forma, estamos, una vez más, ante unas fronteras que es difícil delimitar con precisión, ya que no es descartable, en casos como éste, pensar que nos encontramos con EIL.

Por otro lado, sí parece evidente que en otras ocasiones la balanza puede inclinarse de parte del personaje, de tal forma que consideramos, sin ningún género de dudas, la secuencia como responsabilidad directa de éste. Paradójicamente esto ocurre de forma más clara cuando se inserta dentro del relato, con el mismo estatuto que cualquier otra acción, e incluso intercalada con ella, la oración u oraciones en EIL. Veamos un ejemplo:

> ¿Sus hombres? El corazón latió parejo, sin sobresaltos. ¿Lo estarían buscando? Los brazos, las piernas se sintieron contentos, limpios, cansados. ¿Qué harían sin sus órdenes? Los ojos buscaron, entre el techo de hojas del suelo escondido de algún pájaro. ¿Habrían perdido la disciplina; correrían ellos también, a esconderse en este bosquecillo providencial?
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, pp. 54-55)

Al mismo tiempo que se nos informa de los movimientos del personaje, se nos va contando sus pensamientos, diferenciando perfecta-

mente en alternancia, lo que es una y otra secuencia, la que nos trasmite la «verdadera» acción utiliza el pretérito indefinido: *latió, se sintieron contentos, buscaron*, mientras que la que nos informa de la «actividad mental» del personaje utiliza el imperfecto, o el condicional: *¿lo estarían buscando? ¿Qué harían...?* Este hecho se repite, en términos muy similares, en *La casa verde*, donde se trata más concretamente de diálogo:

> Nieves no quería ofender, tartamudeó y miró de nuevo por la ventana, le había dado cólera cuando dijo que se iba a ir con el patrón al Ecuador, el cielo color añil, las fogatas, los cocuyos chispeantes entre los helechos: le pedía perdón, él no quería ofender, y Lalita levantó los ojos.
>
> (M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 156)

La alternancia se produce, con límites muy precisos, entre las palabras del personaje, de nuevo en imperfecto, sus movimientos y acciones, en indefinido, e incluso la descripción, expresada por la enumeración de elementos.

De todo lo que hemos ido viendo se desprende la productividad del EIL para objetivar la narración. Es un procedimiento que le permite al narrador introducirse en la interioridad del personaje sin ser reconocido como un intruso, de tal forma que, por un lado, salvaguarda su objetividad narrativa, puesto que tiene canales de acceso al pensamiento del personaje, por otro lado le permite mantener la narratividad del relato, sin tener que hacer «concesiones» a procedimientos claramente dramáticos como es el estilo directo, o que marcan enojosamente su mediatización, como el estilo indirecto. Tendremos oportunidad, más adelante, de puntualizar más sobre ello, estableciendo su evolución y funciones en comparación con los otros recursos citativos.

### d) La «intimidad» del personaje: el monólogo interior

Era frecuente, en las obras clásicas de nuestro siglo de oro, que el autor dirigiera unas líneas «al curioso lector». Dejando aparte lo que esto tiene de convención literaria, esta expresión subraya perfectamente

un fenómeno: cuando un autor consigue interesar al lector por una historia, siempre le deja un poco la miel en los labios, siempre deseará saber algo más de los personajes, de los pequeños detalles que en la historia se han pasado por alto. El lector puede sentir en muchos casos la curiosidad de ver cómo siente el personaje en un momento determinado, qué es lo que cruza por su mente, qué es lo que le mueve a actuar de una forma determinada. Esto, naturalmente, no ha pasado inadvertido para los autores, sobre todo a finales del siglo pasado.

En el afán por dar esa sensación de verosimilitud en lo que se cuenta, la novela moderna ha pretendido introducirse abiertamente en la interioridad de los personajes, dando cauce a esa pretensión de asaltar lo más íntimo del personaje, expresando no ya únicamente las palabras emitidas por ellos, sino también sus pensamientos. Este modo de mostrar la intimidad se asocia habitualmente con el concepto de *monólogo interior*.

Dentro del sistema trazado de los distintos estilos, o tipos de discurso: directo, indirecto, indirecto libre, se suele añadir el monólogo interior como otro procedimiento citativo más. Sin embargo, cabe aclarar desde ahora, tal y como hemos apuntado ya más arriba, que este recurso narrativo no puede incluirse en tal sistema, puesto que responde a planteamientos diferentes.

Hasta el momento, hemos hablado de relato de palabras y no hemos establecido ninguna diferenciación (de la que pudieran sacarse conclusiones posteriores) entre *palabras reproducidas* y *pensamientos reproducidos*, puesto que la formulación lingüística, en uno y otro caso, obedecía a patrones similares. Sí hemos hecho hincapié en que el EIL posiblemente haya que asociarlo en su génesis, a un intento de reproducir la interioridad del personaje. No obstante, nuestras reflexiones se detenían en este punto.

Si intentamos una primera aproximación a este recurso narrativo, hay que afirmar que el monólogo interior, ya desde su denominación, apunta hacia lo pensado, hacia lo interiorizado por el personaje, y no hacia lo dicho; se trata, en cualquier caso de una verbalización de contenidos mentales. A esto hay que añadir un hecho más que parece evidente: este procedimiento se centra en un único personaje, y en este sentido se opone al diálogo. Es más, podríamos decir también que, en cuanto procedimiento citativo, es, en términos generales, un discurso en cierto modo independiente dentro del texto narrativo, es decir, no

necesita «patrocinio» narrativo, o lo que es lo mismo, un narrador que lo sitúe dentro del relato. Prácticamente es el personaje el que asume la responsabilidad del discurso emitido, y suele hacerlo de forma directa, desde su yo personal (con todos los matices que iremos haciendo más adelante a esta afirmación).

Con estas premisas, podemos oponer globalmente el monólogo interior a los demás estilos descritos, basándonos en dos criterios:

a) El monólogo interior está vinculado, en cualquier caso, a un único personaje (monólogo) frente a los otros discursos que pueden estar vinculados a varios personajes (diálogo).

b) El monólogo interior reproduce con exclusividad el interior de los personajes, su pensamiento, mientras que los otros discursos pueden reproducir también las palabras pronunciadas.

De cualquier manera, a la hora de introducir concretamente el monólogo interior dentro del texto habrá que recurrir a cualquiera de los tres estilos de los que hemos hablado hasta el momento, ya que son las manifestaciones gramaticales específicas de que nos encontramos con las palabras del personaje.

No se puede decir, por tanto, que el monólogo interior tenga unos esquemas formales concretos, que serán distintos según los casos, apunta más bien a una función, la de introducir en el texto narrativo el *relato de pensamientos*. Aportamos una cita que puede aclarar este punto, la tomamos de Dorrit Cohn y en ella se describe esta función de forma explícita: «El fenómeno que el monólogo interior reproduce no es, contrariamente a lo que se cree, el inconsciente freudiano, ni por otra parte el "flujo" interior de Bergson, ni siquiera la "corriente de conciencia" de William James; es simplemente la actividad mental que los psicólogos llaman "lenguaje interior", "palabra interior", o, más científicamente, "endofasia". Numerosos pensadores desde Platón han hecho alusión a ello, pero ha sido muy tardíamente cuando se ha empezado a analizar seriamente el fenómeno, en un estudio del psicólogo francés Victor Egger, *La Parole intérieure, essai de psychologie descriptive* (1881)» [11]. Según esto, se trata de un hecho psicológico com-

[11] D. Cohn, *La transparence intérieure*, Seuil, 1981, pp. 96-97. El original inglés es del año 1978.

probado que, a partir de escritores como Joyce, o más concretamente Dujardin, se ha intentado verbalizar, trasladándolo al texto narrativo.

Parece clara la función, pero a veces se utilizan distintos términos para aludir a un mismo fenómeno. A la denominación más generalizada de *monólogo interior*, hay que añadir otros nombres como *stream of consciousness*, traducido habitualmente como *flujo de conciencia* o *corriente de conciencia*, nociones que intentaban reflejar la alusión a los contenidos mentales; pero también se ha utilizado alguna vez el término *soliloquio*, más relacionado con la terminología teatral. Hay que plantearse en primer lugar si todos estos vocablos responden a un mismo fenómeno y, en el caso de no ser así, establecer las diferencias.

Parece que lo habitual en los autores es la distinción entre ellos, si bien, en muchos casos, esta postura no deja de ser una declaración de intenciones, ya que en su mayoría los utilizan indistintamente, o se confunden sus usos. Todos ellos obedecen a una misma función dentro del texto: introducir al lector directamente en la interioridad del personaje, de ahí que pueda hablarse de forma genérica de *monólogo interior* como procedimiento general que asume este cometido. Las otras denominaciones cubrirían áreas específicas, o darían nombre a una serie de «tipos de monólogo interior». De esta forma, el *flujo de conciencia* aludiría concretamente a contenidos mentales sin estructura lógica: intentaría reproducir ese fluir inconsciente de ideas que tiene lugar en la mente de determinado personaje; por ese mismo motivo su articulación lingüística es confusa, ya que no se atiene a las normas habituales de escritura; los signos de puntuación, cuando se dan, se presentan de forma arbitraria, intentando dar cuenta de esa «falta de lógica» de los pensamientos más íntimos o inconscientes. Por este mismo motivo, nos informa fundamentalmente sobre la personalidad del personaje en cuestión. Damos un ejemplo en que se muestra la vacilación de determinado personaje ante una decisión que ha de tomar:

> Ayer tuve que haber sido pero no cuando las cosas se ponen como se ponen no hay cuestion es que no no poder lo que se dice poder cuantas veces es imposible fue imposible mañana quizá mañana y vuelta al engaño será ahora o no será.

El *soliloquio*, por su parte, supone ya una reflexión articulada y, por decirlo así, en voz alta, en que el personaje argumenta para ser escuchado; por este mismo motivo esa «reflexión» tiende a hablarnos más de la historia en la que se desenvuelve, que de sí mismo; se asume en este caso el *yo* como una fórmula habitual, y también el *tú*, que es otra manera específica de desdoblarse el personaje para increparse a sí mismo.

> Ayer, tuvo que ser ayer, y no hoy, las decisiones hay que tomarlas y olvidarse, pero hay tantas cosas... No, no valen las excusas hay que hacerlo ahora, lo que es imposible puede no serlo. Ahora, será ahora o no será nunca.

Enunciamos aquí, únicamente, las líneas generales en que se orientan estos recursos narrativos, que iremos viendo más en detalle.

Nos encontramos, por consiguiente, con un hecho con manifestaciones concretas diversas, que puede estudiarse desde distintas perspectivas. Intentaremos ir deslindando cada una de ellas para lograr un acercamiento más sistemático al fenómeno.

## El monólogo interior y su relación con otros recursos citativos

Trataremos, en primer lugar, de abundar en las «interferencias» que se dan entre el monólogo interior y los procedimientos citativos ya estudiados, sobre todo con el EIL. Ya hemos apuntado más arriba que ambos conceptos no se oponen como maneras de introducir las palabras del personaje (pronunciadas o pensadas), ya que el EIL puede, incluso, ser la expresión formal concreta que adopta el monólogo interior dentro del texto narrativo. Vamos a ver un ejemplo:

> Por lo pronto, aquel personaje [el crucifijo] había sido el testigo y confidente de su infancia; estaba presente aún en la cabecera de cada cama de la remota casa paterna, donde estaría esperando el regreso de un Ausente. Y luego, era el recuerdo de tantas cosas que se sabían ambos. Ni palabras hacían falta para hablar de cierta huida al Egipto y de la noche famosa en el establo, con tantos reyes y pastores (y me acuerdo ahora de la caja de música con su pastora, traída a mi cuarto por aquellos Reyes en una Epifanía que me fuera particularmente do-

lorosa a causa de la enfermedad) y de los mercaderes que vendían baratijas en los portales del templo y de los pescadores del lago (semejantes los veía yo a unos, andrajosos y barbudos que pregonaban calamares frescos en mi ciudad) y...

(A. Carpentier, *El siglo de las luces*, pp. 228-229)

Esta cita está constituida, parece que no hay duda al respecto, por un extenso monólogo interior. El personaje, partiendo de la visión de un crucifijo, reflexiona sobre su vida pasada. Sin embargo, no toda la cita sigue un mismo criterio lingüístico para presentarnos ese «pensamiento interior» del personaje. En un primer término, encontramos unos tiempos verbales en pluscuamperfecto *(había sido)*, imperfecto *(estaba)*, o perífrasis condicional *(estaría esperando)*; nos encontramos, además, con la tercera persona. Por otro lado, sumándose a las fórmulas anteriores, y entre paréntesis, nos encontramos con un presente *(me acuerdo)*, y con un imperfecto descriptivo *(veía yo)*; ha cambiado también la persona: no se trata ya de la tercera, sino de la primera. A pesar de ello, seguimos en todo momento la misma reflexión de este personaje. ¿Qué ha ocurrido desde el punto de vista formal? El autor ha utilizado en esta secuencia dos posibilidades diferentes para introducir el monólogo interior. Por una parte tenemos el EIL que liga el texto al narrador; por otra tenemos un estilo directo en el que el personaje asume más explícitamente la responsabilidad de las palabras emitidas, con lo cual se subraya, de forma más clara quizás, la subjetividad de lo dicho (buena muestra de ello es que estas secuencias se encuentran en el texto entre paréntesis). Es decir, a un procedimiento determinado, el monólogo interior, corresponden en este caso dos fórmulas textuales diferentes, a saber, el EIL y el estilo directo. Esto, naturalmente, viene a confirmar que nos encontramos con un procedimiento narrativo que puede adoptar dentro del texto formulaciones diversas. Ejemplos de tales alternancias son relativamente habituales, y en todos se marca explícitamente la interioridad del personaje.

Cabe apuntar, no obstante, la frecuencia con que el monólogo interior se asocia con el EIL, ya que, como hemos visto anteriormente, el EIL es una fórmula muy eficaz para descubrir ese mundo interior que, de otra forma, se escaparía a la descripción del narrador. Veamos un ejemplo concreto:

> Trota hasta Larco, toma un colectivo, ¿cuánto costaría la carrera desde el Paseo Colón hasta el Puente del Ejército?, cuenta en su cartera ciento ochenta soles. El domingo estarían ya sin un centavo, una lástima que Ana dejara la Clínica, mejor no iban al cine a la noche, pobre Batuque...
>
> (M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, p. 18)

El EIL, por tanto, no establece ninguna oposición con el monólogo interior. Algo muy semejante ocurre respecto al estilo directo. Veamos un ejemplo:

> Me sentía como un vómito. Pero en algún momento llegué a creerme eso de que iba a enfrentarme con el mismísimo Satanás: tío Luis, usted me honra con esta prueba de confianza. No le defraudaré. Bondadosas señoras, damas adoratrices y cofrades, uniones pías, querida tía, permitan que vacíe esta copita de dulces «Aromas de Montserrat» y que ahogue en sus virtudes estomacales y cordiales mi tenebroso cerebro...
>
> (J. Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, pp. 246-247)

Podemos observar que, desde el punto de vista sintáctico, nos encontramos con un estilo directo típico (si bien no se dan las comillas o la letra cursiva, sí tenemos una marca habitual en estos casos, los dos puntos). Sin embargo, por el contexto llegamos a la conclusión de que no son palabras emitidas: se han producido únicamente en la mente del personaje, que está imaginándose una situación concreta que no ha tenido lugar; no cabe duda de que estamos ante un monólogo interior.

Por eso, tal y como ocurre en el estilo directo, el monólogo interior en estos casos puede estar o no marcado en el texto con determinados índices formales (comillas, por ejemplo). Vamos a ver un caso en este último sentido:

> Mira su reloj: camina sin rumbo hace tres horas. «Ir a mi casa, acostarme, llamar al médico, tomar una pastilla, dormir un mes, olvidarme de todo, de mi nombre, de Teresa, del colegio, ser toda la vida un enfermo, pero con tal de no acordarme». Da media vuelta y desanda el camino que acaba de hacer.
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 242)

Podemos encontrar, por una parte, la descripción de la situación externa del personaje que nos da el narrador: su deambular sin rumbo fijo y, por otra parte, la situación interna que se nos brinda directamente por parte del personaje, resumida en una serie expresiones nominales que tratan de reproducir su pensamiento sin una estructura lógica explícitamente configurada.

Esta fórmula de marcar el monólogo interior en el texto, se da con relativa frecuencia y sirve para aislar el procedimiento narrativo, por decirlo así, en toda su pureza, con ello se deja de lado cualquier intervención del narrador.

Se podría, incluso, hablar de la posibilidad de un monólogo interior expresado a través del estilo indirecto. Aunque estaríamos, en gran medida, ante casos marginales, ya que el estilo indirecto, precisamente por subrayar más concretamente la figura del narrador, se encuentra más alejado del subjetivismo que define al monólogo interior.

A la vista de los ejemplos aducidos, podemos afirmar que el recurso que denominamos *monólogo interior* es absolutamente compatible con los distintos estilos (directo, indirecto, indirecto libre) que hemos estudiado anteriormente.

¿Qué función desempeña, por tanto, cada uno de estos conceptos dentro del relato? Podemos responder a esta cuestión argumentando que, mientras que el EIL o el estilo directo (y en su caso el estilo indirecto) apuntan a una formalización lingüística de las palabras o pensamientos del personaje, el monólogo interior hace mención, más bien, a contenidos lingüísticos; su función, por tanto, es más bien semántica (alude más estrictamente al significado, y no tanto a la forma). Nos encontramos, por consiguiente, en niveles de análisis distintos: los diversos estilos nos dan cuenta de los diferentes procedimientos sintácticos de expresar el relato de palabras dentro del texto. El monólogo interior, por su parte, es un tipo de relato de palabras (o si se quiere, y más específicamente, relato de pensamientos) que se puede caracterizar como discurso interior del personaje, es asumido por él como propio, y goza de cierta independencia dentro del texto, es decir, está fuera del patrocinio directo del narrador.

Todo lo que acabamos de ver subraya algo que ya anunciábamos, en cierto modo, al principio de este apartado: el monólogo interior es-

taría constituido por una serie de secuencias que muestran directamente la interioridad del personaje; sin embargo, no le correspondería una estructura sintáctica específica, sino, más bien al contrario, adoptaría dentro del texto una formulación determinada, acorde con el contenido que pretende expresar en ese momento. De esta forma, cada tipo de monólogo interior está asociado a ciertos esquemas que dependen de la intencionalidad del pasaje.

## Diversos aspectos sobre el empleo del monólogo interior

A partir de este momento, trataremos de ir viendo la concreción de este recurso narrativo dentro de nuestro *corpus*. Hay diversas posibilidades de acercamiento al fenómeno: su relación con el narrador (aspectos de correferencialidad con él), su distinción desde el punto de vista semántico, a la que ya hemos hecho mención (soliloquio, flujo de conciencia). Naturalmente, todos estos procedimientos no se excluyen entre sí, no obstante, nos permitirán un conocimiento más detallado de este recurso del relato y su tratamiento en la década de los sesenta.

### Correferencialidad y monólogo interior

De los ejemplos que hemos ido observando en las novelas estudiadas (algunos citados ya, otros se aportarán más adelante), podemos sacar, desde este momento, la conclusión de que el monólogo interior es una de las constantes más generalizadas en estos años. El autor pretende, en todas estas ocasiones, mostrar sin intermediarios la subjetividad del personaje; con ello, y paradójicamente, se consigue un tono deliberadamente objetivo que muestra al personaje en cuestión en su plena realidad. En este sentido, por ejemplo, resulta curioso que tras la lectura de una novela como *Cinco horas con Mario*, terminamos sabiendo más sobre la protagonista, Carmen, que ella misma, ya que se nos ha ido mostrando en toda su intimidad, como una narradora ingenua que llega a informar de más cosas de las que propiamente quedan enunciadas. Vamos a verlo en este ejemplo:

> Pues todavía, la pánfila de Esther que me faltaba sensibilidad para apreciarte, ya ves qué sabrá ella, precisamente sensibilidad, si hubiera dicho otra cosa, que yo recuerdo a mamá, que en paz descanse, «hija mía eres como un barómetro», que me ponía a hacer mayonesa estando mala y ya se sabía, a arreglarla, y no me digas, Mario, que tú estabas a un paso, cuando se me cayó el diente a la piscina, temblaba y todo ¿eh?, tú lo viste, una temblorina como en pleno invierno, ¿eh?, que luego una semana en cama devolviendo, que me alteré toda...
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 271)

En esta novela, la propia protagonista, asume en determinado momento el papel de narradora, ya que, en cierta medida, está supliendo con este monólogo interior el cometido habitual del narrador tradicional.

Nos encontramos, de esta forma, con un ejemplo evidente del cambio estilístico producido por la aparición y desarrollo de este recurso: desaparece ese narrador que domina los acontecimientos, que está por encima de ellos, y se da paso a otro tipo de narrador, en cierto modo devaluado, que tiene un acceso a veces muy parcial a los acontecimientos, y que puede llegar a informarnos de hechos a pesar suyo. La iniciativa está ahora en manos del lector, constituido en verdadero conductor del relato, puesto que se le pone en condiciones de recomponer aquellos espacios que aparentemente han quedado sin cubrir.

De esta forma, nos introducimos en un tipo de monólogo interior frecuente en estos años: aquel en que se da la correferencialidad (es decir, la identificación) entre narrador y personaje en la primera persona. Naturalmente, es muy distinta la identidad entre narrador y personaje en estas novelas y la que se da, por ejemplo, en la novela picaresca. En el primer caso queda abierto el camino hacia la interioridad del personaje, puesto que se muestra su subjetividad, su *psiqué*; en el segundo, estamos mucho más cercanos a las convenciones de un género específico.

Con esta fórmula, es decir, la identificación entre ambos, se evita, en cierto sentido, un cambio de perspectiva dentro del ritmo del relato. Lo encontramos ya en las primeras páginas de *Tiempo de silencio*:

> El retrato del hombre de la barba, frente a mí, que lo vio todo y que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia escrutador e inmóvil, presidiendo la falta de cobayas. Su sonrisa comprensiva y liberadora de la inferioridad explica —comprende— la falta de créditos. Pueblo pobre, pobre pueblo. ¿Quién podrá nunca aspirar otra vez al galardón nórdico, a la sonrisa del rey alto, a la dignificación al buen pasar del sabio que en la península seca, espera que fructifiquen los cerebros y los ríos?
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, p. 7)

En algunos casos, no obstante, prima la función del narrador, y entonces parece quedar subrayado el objetivismo narrativo; lo hemos visto claramente en los dos últimos ejemplos; y esto ocurre a pesar del subjetivismo que supone utilizar este procedimiento del monólogo interior. Cuando la balanza se inclina hacia el personaje, se subraya, de forma más evidente que en los casos anteriores, el progreso psicológico de tal personaje y, por consiguiente, el relato avanza. Sin embargo, la propia historia queda impregnada del subjetivismo de la técnica aplicada, de tal manera que adquiere un carácter mucho más intimista y, en algunos casos, si así puede decirse, poético:

> La estoy esperando y ni siquiera ahora, en esta inquietud de esperarla, deseo que el tiempo arrastre en vértigo los minutos. Porque también esta inquietud es gozoso amor y en sus minutos, que van escapando, puedo ir construyéndola, puedo comenzar una comunicación que tal vez prosiga cuando la despedida esté en mí. Pero sé que ella, si conociera esta limitación mía, correría hasta mí y... O tal vez no, tal vez la lógica dominara el sentimiento y huyese junto a otro que no fuera sacudido y vendido por el tiempo...
>
> (A. Prieto, *Secretum*, p. 111)

La historia, por consiguiente, tiende a replegarse sobre sí misma, estancándose en su acción; éste es un hecho evidente en novelas como *Auto de fe*, que emplea tal procedimiento a lo largo de toda la obra y, por eso mismo, los acontecimientos que se van introduciendo parecen ocupar un segundo plano en el texto.

En estos casos, al darse esa identificación entre narrador y personaje, es frecuente que se utilice como fórmula concreta el EIL.

Monólogo interior en segunda persona

Es relativamente frecuente introducir el monólogo interior en segunda persona. Se produce así un desdoblamiento del personaje que se increpa a sí mismo, y que puede llegar a conseguir efectos más intimistas aún. Muchas secuencias de la *La muerte de Artemio Cruz* están planteadas desde este recurso.

> Tú sobrevivirás: volverás a rozar las sábanas y sabrás que habrás sobrevivido, a pesar del tiempo y el movimiento que cada instante acortan tu fortuna: entre la parálisis y el desenfreno está la línea de la vida: la aventura: imaginarás la seguridad mayor, jamás moverte: te imaginarás inmóvil, al resguardo del peligro, al azar de la incertidumbre...
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 138)

Sin embargo, es en *San Camilo, 1936* donde vamos a encontrar más explícitamente la identificación entre narrador y personaje formalizado en la segunda persona. En cierto sentido, el monólogo interior cobra aquí un papel similar al que desempeñaba en la obra *Cinco horas con Mario*, de Delibes. En *San Camilo, 1936* es el narrador el que, increpándose a sí mismo delante del espejo, nos va a ir mostrando la vida española en los días en que dio comienzo la guerra civil. Vemos aquí, por ejemplo, que ese carácter subjetivo e interiorista le sirve al autor para ironizar sobre el personaje que, al contemplarse, va mostrando su retrato psicológico:

> Tú te miras en el espejo con toda la atención de que eres capaz, Julio César era capaz de mucha atención y astucia, parece que estás hipnotizado como San Pablo, no pestañeas, no parpadeas, Guillermo Tell se atrevió a disparar su ballesta (no era una ballesta, era un arco) sobre la manzana, no te tiembla ni una sola arruguita de la cara y tus ojos parecen de vidrio como los ojos de las lechuzas disecadas, de los lagartos disecados, como los ojos de los muertos a quienes nadie cerró los ojos, el verdín los invade inevitablemente...
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 201)

Por el hecho de ser el procedimiento que sostiene prácticamente toda la novela, no se queda únicamente en esa visión interna del per-

sonaje, sino que es también una visión de lo que está ocurriendo a su alrededor, lo cual es, en definitiva, lo que da cuerpo a la obra. De nuevo podemos ver las coincidencias con *Cinco horas con Mario.* El punto de vista tremendamente subjetivo del protagonista, con su obsesión por el sexo, por ejemplo, tiende a objetivar la narración, de aquí posiblemente se derive la existencia de esos párrafos en que, colocándose muy cercano a la digresión reflexiva, el personaje, *alter ego* del propio Cela, puede sacar las conclusiones de lo que va viendo y viviendo a su alrededor:

> Sí, mírate en el espejo y si eres capaz sonríete casi con asco, haz oídos de mercader de los cantos de sirena, de los soplos de los apocalípticos mesías, y mírate en el espejo, todos los españoles deberíamos pasarnos horas y horas ante el espejo, haz almoneda de todo cuando falazmente te dicen y mírate en el espejo una y otra vez sin descanso y sin cerrar los ojos, tú eres culpable, todos los españoles somos culpables, los vivos, los muertos y los que vamos a morir, no disfraces tu dolor de ira ni de miedo, tampoco de miedo, la ira y el miedo tienen más fuerza que tú, ya te atenazarán sin que los busques...
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 83)

Más frecuentes, no obstante, son los casos en que no se produce tal identificación entre narrador y personaje.

En el ejemplo que ahora citamos, se puede ver la desvinculación entre el discurso del narrador, en tercera persona, y el monólogo interior del personaje, en segunda persona y marcado con comillas:

> En el Malecón se aproxima al parapeto y mira: el mar del Barranco no es el de la Perla, que siempre da señales de vida y en las noches murmura con cólera; es un mar silencioso, sin olas, un lago. «Tú también tienes la culpa y cuando te dije se ha muerto no lloraste, ni te dio pena. También tienes la culpa y si te decía lo mató el Jaguar, hubieras dicho pobre, ¿un jaguar de a deveras?, tampoco hubieras llorado y él estaba loco por ti. Tenías la culpa y no te importaba nada más que mi cara seria. La culpa y mi cara, la Pies Dorados que es una polilla tiene más alma que tú».
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 246)

El personaje trata aquí de reproducir una escena que no ha tenido lugar, y que el lector habrá de asociar mentalmente con la que realmente ocurrió. Esto nos va a aportar una serie de conclusiones implícitas pero muy importantes para seguir el desarrollo psicológico del protagonista, Alberto: su complejo de culpabilidad respecto a la oscura muerte de un compañero, su desencanto ante la actitud de la muchacha por la que empezaba a sentir cariño, el enamoramiento de esta muchacha hacia Alberto, etc. De nuevo se tiende a objetivar algunos detalles de la narración a través de un recurso tan subjetivo como el monólogo interior.

Podríamos aducir, en este mismo sentido, una cita de *Off side* de Torrente Ballester:

> Tú te has aburguesado, reconócelo. Ya no eres un proletario como tu padre, eres un puñetero señorito que ha ido a la universidad y ha estudiado una carrera y lee libros y vive con una amiga... Del Partido, sí, pero ¿qué importa? Yo me levantaba a las seis, y acudía a pie al trabajo, y peleaba con el acero durante ocho horas como un hombre, y al mismo tiempo dirigía una célula...
>
> (G. Torrente Ballester, *Off side*, p. 422)

Este desdoblamiento del personaje en un *alter ego* frente al cual se va confesando, a veces en toda su crudeza, puede llegar a explicitarse en el texto a través de un diálogo irónico en que el protagonista se observa escépticamente. Podemos ver el planteamiento de este recurso en *La saga/fuga de J. B.*, de Torrente Ballester:

> ...y como era su costumbre, se habló a sí mismo: Bueno, Bastida, tú no eres su madre, que es lo que está pidiendo a voces esa muchacha, una madre con quien desahogarse. A tí, claro, no te lo dice todo porque le da vergüenza, y lo que le queda dentro le hace daño. Ahora, sube a tu cuarto, siéntate en la cama, pon en limpio el soneto...
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 313)

## Monólogo interior directo y monólogo interior indirecto

Quizá tenga interés volver sobre las relaciones, ya apuntadas, entre el narrador y el personaje al que se atribuye el monólogo interior.

El predominio de uno u otro en la secuencia hace que sean muy distintas las funciones que pueden atribuirse a este procedimiento narrativo.

Cabe distinguir, en este sentido, entre un *monólogo interior directo* que estaría vinculado más «directamente» al personaje, de tal forma que no se dan interferencias con el narrador, y *monólogo interior indirecto* más vinculado al narrador, el cual no duda en introducir comentarios y descripciones que ayuden a centrarlo más concretamente dentro del texto [12].

El *monólogo interior directo* estaría caracterizado por la ausencia de un narrador que de una u otra forma elabore, evalúe o narrativice el contenido de tal pensamiento interior. Se produce, de este modo, una especie de aislamiento de las palabras pensadas, que pueden servir al autor para dar cauce a una acción que sólo sucede en la mente del personaje. Es el caso de la siguiente cita que muestra la actitud interior de un anarquista que trata de pasar inadvertido ante la policía:

> «Han empezado a funcionar los teléfonos. Cientos, miles de teléfonos. La policía de los ferrocarriles, la policía de las carreteras, la policía de los puestos fronterizos. Teléfonos, teléfonos, teléfonos. Señas personales: alto, magro, moreno, cabello al rape, gabardina oscura, sin sombrero, zapatos marrón, sin corbata. Dentro de una hora comunicaremos retrato robot. Probablemente va armado. Hagan todo lo posible por cogerlo vivo. ¡Los muy imbéciles cogerme vivo! Ni siquiera cogerme, jamás, jamás...».
>
> (G. Torrente Ballester, *Off side*, p. 422)

Es sintomática la escasez de verbos, lo que reduce el enunciado a imágenes que se van asociando en la mente.

No obstante, y siguiendo una tendencia generalizada en estos años, por la que el autor va borrando las huellas que diferencian y aíslan los distintos procedimientos narrativos, lo habitual será que el monólogo interior aparezca en el texto sin ninguna señal explícita. Ésta es precisamente la fórmula para introducir al narrador en el procedimiento, ya que los límites entre las palabras que le pertenecen a él y las

[12] Seguimos, en este caso, muy de cerca el trabajo de S. Burunat, *El monólogo interior como fórmula narrativa en la novela española*, Madrid, Porrúa, 1980, pp. 19-20.

que pertenecen al personaje son difíciles de establecer, lo cual sirve para sacar de ello más rendimiento narrativo. Es entonces cuando podría hablarse de monólogo interior indirecto. Nos puede servir de ejemplo esta cita en que los límites entre narrador y personaje parecen haberse disuelto, y el monólogo interior se confunde con lo estrictamente narrativo:

> ...y en el terror temiendo la vigilia más que al sueño y viceversa, me quedé dormido y dormí toda la noche y el día entero y un pedazo de otra noche ya que era de madrugada cuando desperté y todo estaba en silencio y yo era la criatura de la negra, dormida laguna y me quité los espejuelos y la pipa y la ceniza que cayó en los labios y soltó el freno, salí y entré otra vez en el largo corredor de la coma, del coma y dije, entonces fue entonces, una palabra, me parece, un nombre de niña (no lo entendí: clave del alba) y me volví a quedar durmiendo, dreamiendo, soñando con los leones marinos de la página ciento uno: morsas, morcillas: gea-morsels. Tradittori.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 445)

En este caso concreto, podría incluso llegar a dudarse de que nos encontramos realmente ante un monólogo interior y no ante una secuencia de un narrador en primera persona. No se trata ya de indicar exclusivamente la interioridad del personaje como fórmula para mostrarnos su psicología, sino que se da una tendencia clara a mostrar lo exterior a él, de tal forma que el monólogo interior se puede ir convirtiendo en reflexión sobre la propia historia más que sobre el personaje. Nos encontramos, por tanto, ante ese tipo especial, el *monólogo interior indirecto*, que cuenta con la presencia de un narrador y parece apartarse de los contenidos de conciencia, sin rechazarlos, naturalmente, pero haciéndolos girar en torno a la propia narración. Podemos ver esta cita de *Bomarzo*:

> ¿Y si yo estuviera equivocado? ¿Si todo este reflexionar frente a San Segismundo no fuera más que un juego retórico? ¿Si Lorenzo Lotto, más lúcido que yo, más maduro de experiencia, sin las trabas que yo traje a la tierra, se hubiera adentrado en la genuina psicología de mi progenitor y hubiera desentrañado su hondo misterio, el que yo no supe intuir porque los celos me cegaban? ¿Si mi padre hubiera estado mucho, mucho más cerca de mí de lo que yo pensaba, de mis pesa-

> dumbres, de mis indecisiones dolorosas ante las perplejidades de la vida?
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, pp. 256-257)

Nos encontramos en estos casos muy cerca de la digresión reflexiva. El problema se produce, lo apuntábamos escuetamente más arriba, cuando narrador y personaje se identifican en la misma persona. Si se produce un paréntesis reflexivo de estas características, es difícil determinar cuál es su función concreta en el texto. Citamos al respecto una secuencia de *Rayuela*:

> Pero todo en un plano me-ta-fí-si-co. Porque Horacio, las palabras... Es decir que las palabras para Horacio... (Cuestión ya masticada en muchos momentos de insomnio). Llevarse de la mano a la Maga, llevársela bajo la lluvia como si fuera el humo del cigarrillo, algo que es parte de uno, bajo la lluvia. Volver a hacer el amor con ella pero un poco por ella, no ya para aprender un desapego demasiado fácil, una renuncia que a lo mejor está encubriendo la inutilidad del esfuerzo, el fantoche que enseña algoritmos en una vaga universidad para perros sabios o hijas de coroneles. Si todo eso, la tapioca de la madrugada empezando a pegarse a la claraboya, la cara tan triste de la Maga mirando a Gregorovius mirando a la Maga mirando a Gregorovius, *Struttin' with some barbecue, Babs* que lloraba de nuevo para ella...
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, pp. 89-90)

En cualquier caso, hablar de digresión reflexiva o monólogo interior dependerá de la importancia que le demos en el texto a la función ejercida por el narrador y a la ejercida por el personaje.

## Soliloquio y flujo de conciencia

Queda, para completar este apartado, prestar alguna atención a la distinción que trazábamos entre *flujo de conciencia* y *soliloquio*, como tipos de una clase más amplia que hemos denominado *monólogo interior*.

Respecto al *soliloquio*, hemos dicho de él que podría considerarse como una reflexión en voz alta. No es intención del autor presentar-

nos el pensamiento de determinado personaje en su formación, sino algo más elaborado: la composición de lugar que tal personaje se plantea ante determinado acontecimiento (interior o exterior a él). Está, por consiguiente, muy próximo a la digresión reflexiva. Su equivalente en el teatro es evidente, donde suele tener una función característica: poner en antecedentes a los espectadores de cómo hay que entender determinado suceso, ofrecer explicaciones de determinado comportamiento, exponer las vacilaciones ante determinada situación, etc. Es habitual, por tanto, que la estructura lógica esté mucho más trabada, y esto se refleja en la sintaxis, que no es tan compleja como en el *flujo de conciencia*. Es la fórmula que ha empleado Delibes para dar cuerpo a *Cinco horas con Mario*; no debe sorprender, pues, que haya sido posible, y haya tenido mucho éxito hace poco, su versión escénica, cimentándose en tales planteamientos. Veamos un ejemplo:

> No es por nada, Mario, pero algún día te darás cuenta de lo poco que me has ayudado en la educación de los niños, que Antonio, que es un gran pedagogo, lo dice, ya ves, que cuando el padre se inhibe, los hijos lo notan, qué cosa, que pueden ser como cojos pero por dentro, ¿comprendes?, tarados o eso. Claro en este punto no es ninguna novedad, los malos ratos para la madre.
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 146)

Algo semejante podríamos decir de *San Camilo, 1936*, de *Auto de fe*, e incluso de *Volverás a Región*.

En cuanto al *flujo de conciencia*, el propio término es una traducción del inglés *stream of consciousness* e intenta reflejar la estructura de este procedimiento. Es el que alude más específicamente a los contenidos mentales del personaje, aunque no sólo apunta a lo que podríamos llamar su «materia narrativa», sino a su disposición textual, a su formalización dentro del relato. La interioridad del personaje se muestra como un «flujo» que intenta reproducir el pensamiento de una forma lo más aproximada posible a la literalidad con que se produce. De aquí se derivan, por ejemplo, características ya mencionadas como su estructura alógica o su arbitrariedad sintáctica. El modelo básico que se deja sentir explícita o implícitamente en muchas de las novelas estudiadas es el capítulo final del *Ulises*, de J. Joyce, que está configurado por el monólogo de Molly Bloom. Este recurso se va a utilizar de forma

más sistemática en los primeros años de los sesenta, para luego darse de una forma más esporádica, o alternando con otros tipos de monólogo interior que están, por llamarlo de algún modo, más sujetos al control del narrador.

L. Martín Santos fue uno de los adaptadores más felices de los recursos de Joyce (no hay que perder de vista el hecho de que su contribución a la renovación de la novela española en estos años se debe principalmente al tratamiento formal de unos temas que ya habían sido tratados sistemáticamente por el realismo social de su tiempo). De esta forma, podemos encontrar en su novela algunos ejemplos de flujo de conciencia:

> Los pliegues del corazón y del cerebro de una vieja. La trampa. La femineidad vuelta astucia cuando ya la carne ha dejado de ser carne y es sólo una materia indescriptible. La celestina que es celestina para no morir de hambre o para no tener que quitar los visillos de sus ventanas. Para no tener que fregar el suelo siendo viuda de... La caza. Las ventajas de la caza sobre la venta o el alquiler...
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, p. 97)

La característica más evidente es la ausencia de verbos, la asociación de ideas inconexas que sólo encuentran sentido en la mente del personaje. Ésta es la fórmula utilizada por M. Puig para introducirnos en la mente de un niño:

> Con el vestido de tul almidonado duro que pincha, pincha con el vestido, la Bruja de Blancanieves pincha con la nariz de pico, está sentada en la mesa de al lado ¡papi, no, no le digas nada! «querida ¿podés acompañar a mi nene al baño?» una nena grande con cara de mala, papá, ella no puede llevarme al baño de varones...
>
> (M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, p. 33)

El pequeño observa el mundo alrededor de él y lo mezcla con sus fantasías y su propio universo. Encontramos dentro de la misma secuencia la intervención de un personaje ajeno a él, marcado con comillas; sin embargo, la contestación del pequeño no está marcada en el texto, puesto que se considera formando parte de ese fluir en la mente del niño.

En *San Camilo, 1936*, de Cela, encontramos otra manifestación específica de este procedimiento:

> Hacienda don Enrique Ramos la muerte se presenta como le da la gana con bandera desplegada al viento o con paso de lobo Justicia don Manuel Blasco Garzón la Engracia se mira en el espejo de Paquita Rico pero hoy no saldrá de excursión al campo hay que estar alerta Agricultura don Ramón Feced don Roque Barcia tampoco es pariente de don Augusto don Roque no es más que agricultor o mejor dicho agrario la base de la economía española es la agricultura Comunicaciones don Juan Lluhí los ángeles tocan la cítara y la trompeta pero no hablan por teléfono ni escriben cartas y ni siquiera poesías a Calvo Sotelo lo asesinaron por la espalda...
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 192)

Aquí podemos observar cómo, en primer término, se prescinde de los signos de puntuación; con ello se intenta caracterizar formalmente esa asociación indiscriminada de ideas que no parecen tener relación entre sí y que nos dan muestra de las asociaciones mentales del personaje que, en este momento, lee en el periódico los cambios habidos en el gobierno, mientras que, al mismo tiempo, van surgiendo en su pensamiento una serie de personajes concretos y las circunstancias específicas por las que son evocados.

Respecto a la ausencia de signos de puntuación cabe hacer un inciso. Si su cometido dentro de la oración es cuidar la estructura sintáctica para darle un sentido lógico a la frase, su ausencia hay que entenderla precisamente en sentido contrario: se desea presentar la secuencia como falta de una estructura regular y que responde, por consiguiente, a un pensamiento en germen. Sin embargo, hemos observado en alguna ocasión en nuestro *corpus* que este hecho no siempre es así. Veamos el ejemplo:

> Los telescopios eran de color gris verdoso de 1,70 aproximadamente dotados de un soporte metálico fijo y una placa giratoria graduable que hasta el escueto español del altiplano podía manejar con facilidad gracias a un escalón sujeto al pie a una altura de 20 centímetros del suelo; para ponerlo en marcha bastaba seguir las indicaciones escritas a la derecha e izquierda de los catalejos.
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 399)

Como podemos deducir de la secuencia (por supuesto en este caso nos hemos salido ya del ámbito del monólogo interior), la estructura lógica de la oración es perfecta y no parece justificada ni la disposición gráfica ni la ausencia de signos de puntuación, ya que son absolutamente recuperables y, por lo tanto, el no ponerlos ha perdido su valor significativo. Algo en cierto modo semejante, aunque asumido con cierta perspectiva irónica, lo encontramos en la novela de Delibes *Parábola del náufrago*, donde, por ejemplo, se marcan los signos de puntuación en su sentido más estricto, es decir, se pretende darles un significado que sobrepasa su mero cometido:

> Una vez en el cinturón de verdura de los arrabales coma los mellizos coma extenuados coma se sentaban en un ribazo o se encaramaban a una arqueta y charlaban coma pero Gen coma ajeno a sus conversaciones coma deambulaba aburridamente entre ellos coma les ponía las manos enlodadas sobre el jersey o les lamía repentinamente la cara y ellos le apartaban riendo coma papá ianda a echar! coma le decían y Gen coma dócilmente coma después de describir una docena de círculos en torno suyo coma examinando el terreno coma se enroscaba a sus pies punto y aparte.
>
> (M. Delibes, *Parábola del náufrago*, p. 64)

De ello se podría deducir también cierta tendencia, sobre todo en la novela española de estos años, que deriva en la experimentación y que se queda casi exclusivamente en planteamientos formales.

## IV. El punto de vista

Para completar lo que vamos diciendo acerca de los modos de contar, hablaremos en este apartado sobre el *punto de vista.*

Si nos situamos delante de un cuadro y queremos contemplarlo detenidamente, no sólo es relevante la distancia que mantengamos con respecto a él (lo veremos mejor o peor según estemos más o menos cerca), sino el lugar concreto al que vamos dirigiendo nuestra atención y que nos abstrae del resto. Aplicando este ejemplo al relato novelesco, el *punto de vista* apuntaría a esa última cuestión, es decir, a las distintas posibilidades de percibir la información narrativa. Nos intro-

duciremos, pues, en esa capacidad del escritor de orientar nuestra mirada hacia una u otra dirección, y lo que esto trae consigo, es decir, el efecto que eso produce en nuestra comprensión de la historia que se nos está contando: no es igual hacer un comentario irónico sobre la actuación de determinado personaje, que presentárnoslo en su estricta objetividad, o bien ofrecer la visión que tiene de él otro de los personajes.

Hemos elegido la expresión *punto de vista* como epígrafe porque resulta, en principio, más gráfica que algunos otros términos que designan el mismo fenómeno, tales como *perspectiva*, e incluso otro posiblemente más preciso: *focalización*. Utilizaremos todos ellos indistintamente a lo largo de nuesta exposición, ya que apuntan a lo mismo: la manera concreta en que se capta (o se percibe) determinado acontecimiento.

Un primer dato que nos ayuda a encuadrar esta categoría narrativa nos lo puede dar la comparación entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje novelesco. Tanto el cine como la novela afrontan una empresa similar: contar una serie de acontecimientos. Resulta evidente, por tanto, que la forma de proceder de uno y otro, sus planteamientos «narrativos», han de ser muy semejantes, y precisamente es el punto de vista uno de los aspectos donde más claramente se da la similitud. En uno y otro medio, el director y el escritor que han de contarnos unos hechos adoptan un *punto de vista*, una *perspectiva* determinada para mostrarlos y, así, dirigir la acción por unos derroteros muy específicos. Tenemos la experiencia de que en cualquier película de misterio es habitual el empleo de alguno de estos planteamientos para potenciar el suspense; por ejemplo, la cámara nos oculta la cara del asesino para mantener la tensión, pero al tiempo puede detenerse en mostrarnos sus zapatos, que nos ayudan a identificarlo en el momento apropiado. En efecto, en el cine conocemos la historia a través de aquello que sale en pantalla, es decir, lo que muestra la cámara, el espacio concreto hacia el que se dirige el objetivo; por consiguiente, el hecho de que se nos señale un detalle u otro no es aleatorio, ya que irá perfilando nuestra comprensión del relato tal y como pretende el director de la película. Lo que éste hace, en definitiva, es dirigir nuestro foco de atención.

Cuando vemos teatro, o contemplamos un cuadro, somos nosotros los que orientamos nuestra atención de forma autónoma hacia el

lugar que nos interesa; cuando leemos una novela o vemos una película es el escritor o el director el que orienta nuestra atención hacia una dirección específica. En uno y otro caso nos encontramos con un punto de vista determinado por el que recibimos la información acerca de una historia.

Acercándonos ya a una definición, podemos decir que el *punto de vista* es, tal como ocurría con la *distancia*, uno de los «modos» con que se da cuerpo a la información narrativa. La historia nos proporciona una serie de datos que hay que seleccionar para convertirlos en relato, y es precisamente el *punto de vista* el que se ocupa de mostrarnos la forma en que se lleva a cabo esa labor de selección y elección de la información narrativa y, por consiguiente, el grado de restricción a que se somete tal información. Dicho de forma un poco más técnica, sería la modulación cualitativa de la información narrativa.

Llegados a este punto, quizá convendría poner más énfasis en el término *focalización*, que quizá señala con más nitidez lo que supone este concepto. De hecho, ya hemos hablado de que, igual que en el teatro el foco de luz aísla nuestra atención del resto de la escena, en la novela se nos ofrecen los diferentes «focos de atención» que van construyendo el relato.

Si analizamos más pormenorizadamente este procedimiento, conviene aclarar la posible confusión entre el que cuenta y el que percibe. Aunque pudiera parecer lo contrario, no es una mera cuestión de matiz, puesto que en uno y otro caso nos estamos refiriendo a recursos narrativos diferentes. «¿Quién cuenta?» es una pregunta que apunta a fenómenos de *voz* [13]; la pregunta «¿quién percibe?» sí que apunta a cuestiones relacionadas concretamente con los modos de contar que estamos tratando en estos momentos. Si un narrador dice:

> La víctima, tendida en el suelo, sólo pudo ver los zapatos del asesino, unos zapatos negros manchados de barro.

Aquí tenemos un narrador que nos cuenta una escena concreta, pero no es él el que se responsabiliza de la percepción: el que observa en este caso es ese personaje que hemos catalogado de víctima. La *fo-*

[13] Esta cuestión la trataremos en la tercera parte de nuestro trabajo.

*calización*, dentro del *modo*, respondería a la pregunta ¿quién percibe?, mientras que la *voz* respondería a la pregunta ¿quién narra? Nos encontramos, en uno y otro caso, con fenómenos diferentes. Para subrayar más claramente esta distinción entre categorías, aduciremos un ejemplo que inventamos:

> El niño vio un canguro gigante que amenazaba comérselo, se tapó con la sábana y sintió unos pasos muy cerca de él. Pero no era el canguro, era mamá que encendió la luz disolviéndolo en la pared de la habitación y le daba las buenas noches.

En esta secuencia nos encontramos con un narrador en tercera persona (hecho de voz) que nos presenta a determinado personaje: un niño asustado. La focalización en este caso ha funcionado al exponer el miedo del niño y mostrarnos, de una forma directa, el objeto de su temor: un canguro gigante; pero no cabe duda de que es la imaginación del niño la que ve este animal terrorífico. A nuestros ojos, y posiblemente también a los del narrador, lo único que hay delante de él, por lo que podemos deducir del pasaje, es una sombra que después se disipa. Nos encontramos, pues, ante una focalización centrada en el niño que nos ha hecho ver a nosotros, lectores, lo que él ha creído ver. El narrador nos ha situado ante una percepción específica que no se le puede atribuir a él como narrador, sino que está vinculada directamente a ese personaje específico, el niño.

Creemos que, con este ejemplo, quedan claras las dos categorías: de *voz* (ese narrador en tercera persona que nos presenta la situación) y de *modo* (ese personaje que es el que percibe el hecho, es decir, el que actúa como sujeto de la percepción y a través del cual nosotros también percibimos). A partir de aquí, quizá sea conveniente hablar por un lado de *narrador* y por otra de *focalizador*. El *narrador*, dentro de la categoría de la voz, sería una especie de intermediario del autor que nos va contando los hechos (con los cuales no tiene por qué identificarse). El *focalizador*, dentro de la categoría del *modo*, sería el sujeto de las percepciones descritas o contadas en el relato (con las cuales, naturalmente, está identificado).

El autor selecciona dentro de las distintas posibilidades que le ofrece la historia y elige un modo concreto de contar un hecho. Su cometido consistiría, y en esto se basa el fenómeno de la focalización,

en el mayor o menor grado de restricción al que somete la información narrativa, gradación que precisamente marca distintos tipos que pueden darse, y que, básicamente, se reducen a tres:

A) La *focalización cero* nos sitúa ante una información narrativa que no está sometida a ninguna restricción. Se nos ofrece un máximo de información, por consiguiente, el narrador está por encima de los personajes, conoce todo lo que ocurre en torno a ellos, es decir, tiene la suficiente versatilidad como para dominar todas las situaciones. En principio no existen límites de lo que puede o no decirse. Nos encontramos con un tratamiento de la información que está muy vinculado al relato tradicional y al que, habitualmente, se ha dado el nombre de *omnisciencia.* La denominación *focalización cero* pretende reflejar esta característica: no existe ningún «filtro» que impida el paso de algún tipo de información. Quizá habría que decir, en este caso, que es el procedimiento utilizado en la novela tradicional decimonónica, en la que se aportaban el mayor número de datos posibles para conseguir así un mayor acercamiento a los acontecimientos contados; la justificación de tal actitud podría ser el hecho de potenciar el carácter realista del texto. Veamos un ejemplo:

> El niño creyó ver delante de él, en las sombras de la pared, un animal terrorífico que quisiera comérselo. Como todas las noches, su madre se acercó a la habitación para darle el beso de las buenas noches, sin darse cuenta de que al encender la luz disolvía todos los temores antes suscitados.

En todo momento el narrador «sabe más» que el personaje. Se suele expresar con la fórmula Narrador > Personaje.

B) La *focalización interna* supondría ya una restricción clara. La información está sometida a una determinada selección, de tal forma que, aplicada en su sentido más estricto, no permitiría algunas «noticias» que se salen del filtro que el autor ha impuesto. Un personaje es el que se erige en *focalizador* y el que, en último extremo, funciona como catalizador de lo que se nos va contando en el relato, de tal manera que lo descrito o contado se hace en función de cómo él lo

percibe. El focalizador se convierte en el sujeto de las percepciones; su presencia es necesaria dentro del texto, ya que, si no existe alguien que percibe de una manera determinada, no se podría producir la focalización como tal. En este caso el narrador da cuenta únicamente de lo percibido por determinado personaje, es decir: Narrador = Personaje.

Podríamos distinguir entre distintos tipos de focalización interna según cambien o no los focalizadores. Pensemos que se nos cuenta una fiesta de sociedad. Si existe una focalización interna que permanece a lo largo de todo el texto centrada en un mismo personaje se habla de *focalización interna fija*, por ejemplo cuando la fiesta se nos describe a través de las impresiones que va captando un embajador. Si la focalización pasa de un personaje a otro estamos ante una *focalización interna variable*, por ejemplo, si esas impresiones del embajador las completamos con lo que va captando su mujer. Habría un último tipo de focalización interna, *focalización interna múltiple*, que tendría lugar cuando un mismo hecho es observado por distintos personajes que se van alternando en su «percepción», por ejemplo la descripción que el embajador, su mujer y algún personaje más hacen de la entrada en el salón en que tiene lugar esa fiesta de sociedad.

Aparte de la información específica acerca de los hechos que se van describiendo, la focalización interna nos ofrece una información preciosísima acerca de ese personaje en el que está centrada. Tiene, por tanto, gran importancia la información sobre el sujeto, e incluso llega a ser más relevante que lo percibido por él.

C) La *focalización externa* nos situaría dentro de una restricción estricta de la información, de tal forma que se ofrece al lector aquello que es, por decirlo así, más objetivable; se prescinde, sistemáticamente, de lo que puede aportar cualquier tipo de información más «subjetiva». No puede hablarse en este caso de un focalizador, ya que no existe como tal un personaje que perciba los hechos. Llevado a sus últimas consecuencias, este procedimiento narrativo nos situaría ante una historia irrelevante, puesto que se limitaría a una enumeración interminable de los hechos, por su tendencia a la descripción y a la ausencia, en muchos casos, de una acción verdadera. Podemos ver un ejemplo:

> El niño estaba metido en la cama. Miró la pared donde se proyectaba una sombra y se tapó con la sábana. Se oyeron unos pasos: una mujer entró en la habitación, encendió la luz y le dio las buenas noches.

La información del narrador está por debajo de la información del personaje. Se correspondería con la fórmula: Narrador < Personaje.

Es en cualquier caso el narrador, un narrador sin entidad propia, el que ejerce el control sobre la percepción de los hechos; lo relevante aquí es el *objeto* de la percepción que es mostrado en su «desnuda objetividad».

Aunque pudiera parecer lo contrario en un primer momento, hay bastantes conexiones entre la focalización cero y la focalización externa. En la focalización cero se contemplan también los hechos desde fuera, desvinculados, por tanto, de cualquier personaje, puesto que lo que quiere subrayarse es el *objeto* de la percepción. En una y otra (focalización externa y focalización cero), el focalizador es exterior a la historia y se identifica con el narrador; en la focalización externa con un narrador ingenuo y objetivo que únicamente presenta lo exterior o, según hemos visto más arriba, lo objetivable, ofreciéndonos una información restringida; mientras que, en la focalización cero, el focalizador se identifica con un narrador que prácticamente no pone ningún filtro a la información narrativa, sino que la manifiesta en todos sus detalles, incluso podemos decir que la tiñe de subjetividad. No deja de ser notorio, en este sentido, que las novelas tradicionales, que se han caracterizado siempre por la *omnisciencia* [14], se planteen, en principio, a partir de una focalización externa que nos presenta los hechos desde el exterior, ateniéndose a la mera percepción de los objetos, para luego situar en este contexto a los personajes y las acciones que de ellos se derivan. Así, por ejemplo, en la descripción de personajes de este tipo de novela, es habitual que el narrador nos sitúe pormenorizadamente ante su porte externo para, acto seguido, pasar a una descripción interior, es decir, mostrando las cualidades, los hábitos, e incluso los más

[14] Hay que matizar que, como tal, el término *omnisciencia* es sumamente objetable. Más adelante, cuando tratemos acerca de la *voz*, intentaremos un acercamiento más extenso a este concepto.

íntimos pensamientos, proyectos, vida pasada, etc., de ese personaje concreto. De lo dicho podemos deducir que los fenómenos de la focalización externa y la focalización cero obedecen a planteamientos muy similares.

Así pues, nos encontramos, dentro del sistema tripartito de la focalización, con dos términos (focalización cero y focalización externa) que se caracterizan por la coincidencia en una misma *entidad narrativa* de los conceptos de narrador y focalizador. Frente a ellos tendríamos la focalización interna cuyo rasgo específico consiste en la separación explícita de ambos conceptos (narrador y focalizador).

Esto nos permite concluir que, dentro del sistema establecido acerca de la focalización, podríamos diferenciar un término marcado, la focalización interna, y frente a él, los otros dos tipos: *focalización cero* y *focalización externa*. Si tenemos en cuenta, por un lado, la mediación o no de un focalizador, y a esto añadimos el mayor o menor grado de restricción en la información narrativa, no sería difícil establecer un cuadro en que todo ello quedara reflejado:

| | | |
|---|---|---|
| sin restringir la información | focalización cero | |
| con la información restringida | focalización externa | focalización interna |
| | presencia del narrador | presencia del focalizador |

Esto, sin embargo, no significa que las fronteras entre los diversos tipos sean nítidas en todas las circunstancias; un repaso a cualquier novela de las estudiadas nos da ejemplos abundantes de todo lo contrario. No obstante, veremos que es una distinción muy productiva a la hora de analizar cómo se articula un texto concreto.

Al fin y al cabo, ha sido este planteamiento el que ha permitido a Torrente Ballester establecer, en determinado momento de su obra *Don Juan*, una especie de juego narrativo entre diversas categorías del relato como pueden ser el *narrador* y el *focalizador*. Podemos tomarlo incluso como una reflexión narrativa sobre el fenómeno de la focali-

zación: el protagonista, un profesor de vacaciones en París, se encuentra ante otro personaje, que es réplica de la figura de Don Juan. El profesor asume durante cierto tiempo su, digámoslo así, espíritu, y escribe la historia de este personaje en el siglo XVI. Con ello se logra ese planteamiento novelesco de la focalización: el resultado de esa escritura, obviamente, es del profesor, las vivencias allí reflejadas responden a las de Don Juan. Veamos las citas que dan cuenta del suceso:

> Una mañana, al despertarme Lisette, corrí al escritorio y hallé sobre él, ordenadas, unas docenas de cuartillas de mi mano. Decían sus primeras líneas: «*J'ai plus souvenirs que si j'avais mille ans*». *Pido el verso prestado a mi amigo Baudelaire a quien conocí algo tarde: había escrito ya un bello poema sobre mi entrada en el infierno y proyectaba un drama, que no llegó a escribir, sobre mi muerte. Para mi amigo Baudelaire, yo era un personaje aburrido y melancólico, aunque simpático...* Y, después de este preámbulo y de unas líneas más, hablaba de los Tenorios de Sevilla.
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 143)

Más adelante es otro personaje el que le da la justificación de lo sucedido al profesor:

> —Yo sí lo sé. La escribió [la historia de don Juan] porque no tuvo más remedio, porque una fuerza superior le obligó a hacerlo. Pero no se le ocurre presumir de haberla inventado. La historia no tiene nada suyo, usted lo sabe. Ni siquiera las palabras le pertenecen.
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 255)

Según esto, la voz específica del narrador es aquí una mera formulación lingüística, un mero apoyo material, lo verdaderamente relevante es la focalización ejercida por ese determinado personaje, independiente del narrador.

### *La percepción del personaje: la focalización interna*

Si hay una característica esencial que define la novela de este siglo es la entrada en el relato de la subjetividad. Conocemos más sobre los personajes no porque se acumulen los datos, sino porque tales datos son, por decirlo así, de primera mano: nos vienen dados directamente a partir de los propios personajes. Procedimientos como el monólogo

interior o el estilo indirecto libre cumplen ese cometido primordial de situarnos ante la intimidad del personaje, mostrándonos sus palabras, dichas o pensadas. Pero cabe también introducirse en sus percepciones, es decir, en la manera de captar un hecho determinado, para ofrecernos así su visión particular acerca de ese acontecimiento. Con mucha frecuencia se acude a este recurso concreto, la *focalización interna*, para ofrecer una información muy específica, y capaz de aportarnos todo un cúmulo de sensaciones a las que es difícil acceder por otros medios.

Algo que podemos constatar en todas las obras estudiadas es una tendencia bastante generalizada a construir el relato sobre este procedimiento de la focalización interna. Con ello se pretende, sobre todo, dotar a la novela de unos planteamientos objetivos a través de la utilización de una técnica muy depurada. De esta forma, parece determinante el criterio de preferir una objetividad basada en la suma de subjetividades, a una objetividad que se expresa por la presencia muy marcada de un narrador, que controla desde fuera todos los detalles.

Podemos plantear el ejemplo de *Cinco horas con Mario*, donde, salvo el marco que ofrece la presentación y conclusión de la novela (contado desde la más estricta objetividad), nos encontramos con un texto en focalización interna concretado en el monólogo interior de la protagonista: Carmen. Es ella la que nos manifiesta de forma subjetiva los hechos, y ella la que, al fin y al cabo, los va presentando impregnados de su concepción del mundo; pero, precisamente por eso, los convierte en testimonio fiable de una situación dada: la historia de una pobre mujer provinciana, que se convierte en reflejo de la historia de la España de postguerra y el primer desarrollismo.

No se trata de sostener aquí que fue en estos años cuando la novela en español empezó a hacerse selectiva en el tratamiento de la información, o que fue en este periodo de tiempo cuando se introdujo de forma clara el «punto de vista» en el relato, ya que tal recurso era ya bastante conocido desde *Madame Bovary*, de Flaubert, pero sí cabe subrayar que en esta década se va redescubriendo la productividad de tal planteamiento que va a ser empleado más consciente y asiduamente.

De esta forma, el año sesenta y dos se abre, por un lado, con una novela de Delibes, *Las ratas*, donde se siguen todavía unos esquemas tradicionales: el narrador, que se hace presente en todo momento, va situando a los distintos personajes en una acción descrita desde su pro-

pia subjetividad. Pero, por otro lado, se da una obra tan característica como *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. En esta novela se nos presenta a un personaje, Artemio Cruz, en el lecho de muerte, circunstancia que le mueve a ir recuperando, de forma retrospectiva, los distintos momentos de su vida en un intento de justificación final. En estas circunstancias, es él mismo el único que puede darnos las claves de su propia historia. Podemos decir que la verosimilitud del relato «exigía» ese tratamiento específico. La narración se convierte así en una reflexión interior al hilo de los acontecimientos descritos y se concreta en diversos tipos de monólogo interior.

Este ejemplo nos va a servir como base para irnos introduciendo en el funcionamiento de este recurso narrativo.

Como hemos dicho, en la focalización interna los hechos se presentan al lector a través de la mirada de uno de los personajes, de tal forma que captamos con él lo que ve (o cree ver). No cabe duda de que, en el caso de *La muerte de Artemio Cruz*, la utilización de la primera y la segunda persona en una gran parte de la novela contribuye a marcar ese grado de intimidad, de confidencia que se intenta imprimir al relato focalizado. Damos un ejemplo en segunda persona:

> Tú, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, acostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. En tu penumbra, los ojos ven hacia adelante; no saben adivinar el pasado.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 15)

Quizá más cercano aún al ejemplo primero tenemos este otro de *Escribo tu nombre*, donde también se ha intentado ir recuperando las sensaciones de la protagonista en un época pasada que es ahora evocada desde su situación presente:

> El colegio era entonces un refugio contra el acoso y la intromisión de las personas mayores, un lugar de todas en donde no te hostigaban, en donde sólo contaban las cosas concretas en torno —las chicas tenían un número; tú por dentro, podías bracear hacia donde quisieras, naufragada en tu número— y dejarse estar. Llegó a ser un lugar y un tiempo suspendido donde lo único importante para nosotras fuimos nosotras mismas, un mundo secreto y sellado que hallábamos en

> los raros momentos de soledad, que nos seguía a clase para después, que iba desvelándonos cuando oíamos.
>
> (E. Quiroga, *Escribo tu nombre*, p. 49)

No debe extrañar, por tanto, que en dos novelas eminentemente «reflexivas» como *Parábola del náufrago* de Delibes y *San Camilo, 1936* de Cela, publicadas en el mismo año, 1969, se sigan unos esquemas muy similares: utilización de la segunda persona y formulación a través del monólogo interior en el que, como hemos explicado en el capítulo precedente, el protagonista se interpela a sí mismo en un, a veces descarnado, análisis interior:

> Mírate en el espejo y no te eches a llorar, no merece demasiado la pena que te eches a llorar porque tu alma está ya más que condenada, guarda silencio respetuosamente como si estuvieras ante un muerto de hambre y no pienses en el suicidio, nadie habría de creerte, tú eres un piernas, tú eres un piernas, tú eres un piernas..., esa es la única verdad, te falta valor para abrir la llave del gas, para tomarte un tubo entero de pastillas o para pegarte un tiro en la sien, tú eres un piernas, tú eres un piernas, tú eres un piernas pintado de disimulo...
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 45)

Menos «contundente» pero en la misma línea podemos ver el caso de *Parábola del náufrago*:

> Jacinto, quién te ha visto y quién te ve, pobrecito, si pareces un náufrago, madre mía, ándate con ojo y no pierdas la serenidad, porque si pierdes la serenidad estás arreglado y, después de todo, otros están peor, Jacinto, que al fin y al cabo, las plantas son tus amigas de siempre...
>
> (M. Delibes, *Parábola del náufrago*, p. 166)

En estos ejemplos observamos que hay una identificación entre *focalizador* (personaje que percibe los hechos) y *narrador* (el encargado de contarlos). Pero no siempre ocurre esto. Unos años antes, en 1966, J. Goytisolo tomará este procedimiento como cauce para introducir una reflexión de carácter ideológico, y en este caso podemos ver ya cierta separación entre las dos categorías que en los ejemplos anteriores se

daban al unísono. Un narrador nos sitúa frente al personaje y, una vez presentado, es éste (que actúa en ese momento como focalizador) el que va trazando su oscura visión de la situación española. Lo hace desde la primera persona:

> Álvaro revivía como en la época en que permanecía tumbado junto a la ventana de su estudio mientras el crepúsculo disolvía poco a poco la perspectiva de tejados grises y chimeneas de Carpaccio, diciéndose una y otra vez, con infinita amargura, los españoles llevamos el egocentrismo, la envidia y la mala leche en la sangre; si la sociedad española es intolerante, se debe ante todo al hecho de que hay un maniqueo oculto en el corazón de todo español, y —aislado ya en medio de la noche, inútil, injustificable y sin raíces— concluir, con una mezcla de grave estupor y horrorizada alegría, que vuestro país es irrespirable porque sois irrespirables vosotros mismos.
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 283)

### a) Relación con el monólogo interior

Como podemos deducir de todos estos ejemplos, se da una vinculación bastante estrecha entre focalización interna y monólogo interior. La justificación parece clara: el monólogo interior implica un discurso vinculado directamente al personaje, que nos ofrece su visión particular de los hechos. Por ello, en el monólogo interior, como ocurre también con la focalización interna, nos interesa ante todo la subjetividad del personaje, y su manera concreta de percibir los acontecimientos. La acción, en uno y otro caso, adquiere su valor en tanto es captada por ese personaje determinado que nos la expone. En último extremo, lo que buscamos es la información acerca de tal personaje, y más secundariamente los hechos que él mismo va analizando. De nuevo surge aquí el caso de *Cinco horas con Mario* como prototipo: en todo el cuerpo de esta novela es el monólogo interior el cauce apropiado para mostrarnos la historia, focalizada a través de la protagonista, Carmen, que se convierte en una especie de «personaje-símbolo» o «personaje-tipo»:

> Escucha una cosa, Mario, ¿sabes que me gustaba cada vez que me decías «eres una pequeña reaccionaria»? Supongo que lo dirías por mis

> prontos, a ver ¿por qué otra cosa si no?, pero con todo. Recuerdo que de chicos, Paco, cuando me perseguía, siempre con «pequeña» a vueltas, como un estribillo, que hubo una época que me gustó Paco, como lo oyes, yo era una niña, desde luego, que entonces apenas si reparaba en que ni hablar sabía, porque la familia de Paco era un poco así, ¿cómo te diría?, bueno, un poco, lo que se dice una familia artesana...
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 118)

Esta formulación, evidentemente ligada al monólogo interior, se da ya desde las primeras analizadas. Junto con *La muerte de Artemio Cruz*, es *La ciudad y los perros*, de M. Vargas Llosa, la novela que, publicada igualmente en el año 1962, va a servir de pauta básica para el desarrollo de este tipo de focalización en los años posteriores. Esta obra se configura como un mosaico de informaciones diversas: cada uno de los personajes principales, Alberto, el Esclavo, el Jaguar, Cava..., asumen la responsabilidad de ofrecernos su visión particular de lo que ocurre en la Escuela Militar de la que son cadetes. De esta forma se van completando los distintos puntos de vista que dan cuerpo a la historia:

> Las palabras de la mujer llegaban hasta él como arrebatadas por el viento y, aunque las comprendía aisladas, no podía descubrir su organización. Entendió, sin embargo, oscuramente, que la muchacha se negaba a salir con él y que la mujer, sin tomarse el trabajo de replicarle, trazaba como un gran cuadro sinóptico de Alberto, o mejor dicho, de un ser ideal que él encarnaba ante sus ojos, y se vio, hermoso, elegante, envidiable: un gran hombre de mundo.
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 87)

En este caso concreto el focalizador, Alberto, somete la secuencia a la particular visión que está captando de ella: el diálogo entre María Teresa y su tía pierde objetividad para el lector ya que se nos presenta convertido en narración, según lo que el propio Alberto cree entender de él.

Esta novela, por tanto, se estructura a partir de amplias secuencias, expresadas con focalización interna centrada en un personaje que es el que actúa como focalizador principal; aunque en algunos momentos

dentro de la misma secuencia, se deja paso, como focalizador, a otro personaje secundario:

> Pero los sábados, en cambio, recorría el atestado y ruidoso Portal más despacio, mirando siempre al frente, secretamente complacida: era agradabale no tener que volver al trabajo en la tarde. Sin embargo, años atrás, los sábados eran días terribles. Su madre se quejaba y maldecía más que los otros días, porque el padre no volvía hasta muy entrada la noche.
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 233)

Tal planteamiento narrativo podemos verlo en algunas otras novelas. En la mayoría de las ocasiones, aunque no sea el caso de los ejemplos precedentes, se construye a partir de la primera persona gramatical:

> Cuando desperté, a media mañana, estaba solo. La luz amarilla se filtraba a través de las persianas. Lo primero que hice fue preguntarme si Salva ya había regresado, y en tal caso, si no sería mejor hablarle clarito de una vez. Pero otras preguntas todavía no formuladas, perezosas larvas de la víspera, y de mucho antes, de años antes, un amargo compuesto de ingredientes nocturnos y de cabos sin atar, todavía culebreaba perezosamente en mi conciencia cuando me incliné bajo el frío azote de la ducha.
>
> (J. Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, p. 183)

Creemos que todas las secuencias citadas dejan suficientemente explícita la estrecha relación existente entre focalización interna y monólogo interior en sus diversas formulaciones.

A pesar de la cercanía entre los dos procedimientos, hay que puntualizar que la focalización interna no se circunscribe estrictamente a los casos de monólogo interior, aunque sí pueda decirse a la inversa: todos los casos de monólogo interior hay que entenderlos como expresión concreta de focalización interna.

b) La importancia de lo percibido

En la focalización interna se deja patente la existencia de un sujeto que percibe y que nos ofrece el objeto de su percepción. Aunque

hemos subrayado ya la importancia de ese «sujeto», vamos a fijarnos ahora en el «objeto» de su percepción.

Nos va a servir de pauta para centrar nuestra explicación una obra publicada en el 62, *El siglo de las luces.* En esta novela de A. Carpentier se le va a dar bastante importancia a «lo percibido», a lo que podríamos llamar «lo sensitivo». La concepción de la obra lo va indicando a cada paso: se nos quiere ofrecer esa atmósfera barroca y sensual del Caribe, donde se amalgama la cultura indigenista con la cultura occidental (desdoblada a su vez en la tradición ya cimentada y traída de la metrópoli, España, y las nuevas ideas ilustradas que llegan de los nacientes EEUU y sobre todo de Francia). A. Carpentier quiere transmitir todo este cúmulo de sensaciones, meticulosamente expuestas, y lo hace fundamentalmente a través de la focalización interna:

> Cuando pensaba en la ciudad natal, hecha remota y singular por la distancia, Esteban no podía sino evocarla en colores de aguafuerte, con sus sombras acentuadas por la excesiva luz de lo iluminado, con sus cielos repentinamente cargados de truenos y nubarrones, con sus calles angostas, fangosas, llenas de negros atareados entre la brea, el tabaco y el tasajo.
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 95)

Se busca un análisis pormenorizado de la realidad y, al tiempo, la subjetividad derivada del personaje que capta tales percepciones. Va a ser éste un procedimiento muy utilizado en toda esta década. Así lo podemos observar de forma recurrente en otra novela publicada este mismo año 62, *Bomarzo*, de M. Mujica Láinez:

> Los recuerdos que conservo del palacio de Roma se circunscriben todavía a unas salas húmedas que ninguna chimenea, por enorme y crepitante que fuese, se atrevía a calentar; a unas angostas ventanas por las cuales se colaba el viento, haciendo tiritar los paños y animando para mi angustia supersticiosa sus escenas fantasmales, como si se desarrollaran allí y esos seres y monstruos fueran lo único viviente del caserón; a unas armas vetustas y unos desgarrados pendones colgados de los muros, bajo los cuales pasaba y repasaba entre el fulgor de los leños, como un espectro más, la sombra temida de mi padre, y a unos corredores helados por los que mis dos hermanos, Girolamo y Maer-

> bale, me perseguían y hostigaban con picas y estoques amarillos de herrumbre, gruñendo como lobos.
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 12)

Toda esta novela, como puede desprenderse del pasaje, está teñida de un subjetivismo evidente: con un relato en primera persona se pretende ir evocando, de forma preciosista, el ambiente sensual del Renacimiento italiano. Esto hace que se use y, a veces, se abuse de la focalización interna. Este mismo autor volverá a repetir la experiencia en su novela *El Unicornio*, de 1965, esta vez cambiando de época, se recrea aquí la Edad Media:

> El verano nos gobernaba, con su corona de insectos, como si guiara las horas por un lago inmóvil. La luna, filtrándose por las ventanas, o la claridad de una vela encendida delante de las figuras de bulto que tallaba Pons —las mayestáticas, torvas, severísimas y tiernísimas vírgenes de madera polícroma, con el divino muñeco sostenido en el regazo por las manazas duras— destacaban los suaves contornos y la fantasmal palidez de los cuerpos horizontales: las formas blandas y relajadas de Pons, cuya carne había cedido a la corrosión de una existencia de trabajo, y que era el único que protegía su cabeza con un gorro...
>
> (M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, p. 82)

El subjetivismo del pasaje, en este caso, vendría dado por expresiones que apuntan al sujeto de la focalización: *como si guiara las horas por un lago inmóvil*, las especificaciones marcadas por los guiones, o las continuas adjetivaciones, en muchas ocasiones en forma de epítetos, o de superlativos que acusan aún más el carácter preciosista de la secuencia: *divino muñeco, suaves contornos, fantasmal palidez, severísimas y tiernísimas vírgenes.*

No obstante, en todos estos casos, la información también apunta hacia el personaje. La focalización interna es, al fin y al cabo, uno de los procedimientos que más datos nos ofrece en lo que respecta a la caracterización de los personajes, puesto que son sus propias sensaciones las que quedan allí reflejadas de una forma directa:

> Todas las cosas que le conmovieron caían, como lluvia de arena, dejándole seco, intacto. Se sentía granítico, pesando vagamente sobre la

tierra. Al otro lado de la ventana acechaba el otoño, y el verano yacía, incoloro, húmedo. Algún fuego invisible prendía las paredes de las casas, lejos de allí.

(A. M. Matute, *Los soldados lloran de noche*, p. 11)

Esto le puede permitir al escritor un distanciamiento irónico del personaje. Son casos en los que ya no tiene tanta importancia lo percibido sino la forma en que se da en el personaje tal focalización:

Ella se ríe con una risa gutural, de cabeza temblorosa echada hacia atrás como si hiciera gárgaras con mi chiste y dice tan falsa como su risa *Ay Arsen, tú siempre igual: tú no cambias.* Livia es de este tipo de mujeres que quiere siempre que uno cambie de manera de ser como ella cambia de color de pelo. *Te queda muy bien el rubio*, le digo: *Eso no se le dice nunca una mujer* (¿a quién, entonces, a Liberace?), dice poniéndose seria con igual falsedad que se reía: con los labios en puchero: cerrados y prominentes y a la vez mojados y con una mano hace un ademán frente a mí como si me golpeara la cabeza con un abanico: *Malo* (Si esta escena, porque es una escena, hubiera pasado en la loma del Ángel, cien años atrás, Cirilo Villaverde habría visto el abanico realmente).

(G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, pp. 140-141)

Hay veces en que es el propio personaje el que se distancia irónicamente respecto al objeto que percibe; lo podemos apreciar en esta secuencia de *Últimas tardes con Teresa*:

Pero, no había que olvidarlo, su mujer poseía una pierna realmente catalana, recia, familiar, confortable, tranquilizadora, una pierna que atestiguaba la salud mental y la inquebrantable adhesión de su dueña, por encima de posibles pequeños devaneos, a las comodidades del hogar y a la obediencia del marido, una pierna, en fin, llena de sumisión y hasta de complicidad financiera, símbolo de un robusto sentido práctico y de una sólida virtud montserratiana. Y dijo la pierna: «Como tú quieras Oriol».

(J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 114)

De esta forma, podemos encontrar ocasiones en que la focalización interna toma como mera excusa una percepción para reinterpretar la realidad observada. Vamos a ver, en este sentido, un ejemplo de

*Cambio de piel*, de C. Fuentes, en que un personaje que está oyendo el *Requiem alemán* de Brahms va reproduciendo en imágenes esa música:

> Avanza la fila melancólica y resignada de los dolientes. Cargan al muerto. Nos llevan al descanso. Los dolientes recuerdan. El arpa irrumpe y rememora. Su tono es el del recuerdo. El recuerdo de la vida dentro de la tristeza. La tensión crece. Los hombres y las mujeres en contrapunto soportan sin dolor, lo elevan. Pero el órgano los arrastra nuevamente hacia abajo, les impide recordar, les obliga a estar en la marcha fúnebre dominada por las voces masculinas. Las mujeres repiten la voz de los hombres en un tono que trata de recapturar la vida que huye.
>
> (C. Fuentes, *Cambio de piel*, pp. 284-285)

Según vemos en todos estos ejemplos, nos encontramos ante un recurso que se adapta perfectamente a un tratamiento humorístico por parte del autor, en que el personaje que focaliza, «transforma» la realidad focalizada:

> Entre las doce máquinas trabajando al unísono meten un ruido que no hay quien lo aguante. Pero escuchando con atención, se acaba por descubrirle ritmo, e incluso música, a cuyo compás las doce mecanógrafas bailan un ballet con coreografía de Maurice Béjart, en el que don Luis María Noriega, con mallas negras, casco de plumas estilográficas y alas de pájaro de mal agüero, actúa de primer bailarín. Las mecanógrafas, pimpantes, con tutús que imitan corolas y cálices de flores, hacen alardes de agilidad sobre las puntas de los pies mientras el macho las seduce con el resplandor metálico de sus plumas y les succiona la plusvalía. Privadas del licor vital, pierden agilidad, engordan por las caderas y las voces blancas se oscurecen. El coro interpreta entonces unas variaciones del «¡No puedo más, Catalina!» cantado a cuatro voces mixtas.
>
> (G. Torrente Ballester, *Off side*, p. 76)

Posteriormente, este mismo hecho se volverá a utilizar por parte de Torrente Ballester en *La saga/fuga de J. B.*, rodeando esta focalización interna de un tinte irónico en que se da a un tiempo el tono reflexivo y la «transformación» de la realidad, evocados desde la primera persona:

> Y sabía también que, contra su voluntad, el raciocinante empezaba a raciocinar, y que, si dejaba que aquella palabra pugnaz saliera a la superficie de su conciencia, detrás saldría la temerosa cadena excogitativa como sale el cuerpo estirado de una tenia. El esfuerzo físico que hacía, porque los dientes apretados se apoyaban en toda la musculatura tensa, en todos los nervios alertados, excedía su capacidad de resistencia. ¡Que se van a romper, Acisclo! ¡Que no lo resistes más! ¡Que es como si apretaras demasiado una cuerda del violín! ¡Que si das otra vuelta a la clavija, va la cuerda y salta! ¡A la mierda! Ya saltó. Y lo que saltó a la sobrehaz de la conciencia fue una proposición sin sujeto visible. ¡¡ES EL DESTINO!!, a la que las admiraciones reiteradas conferían patéticos contornos...
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 390)

Es frecuente, pues, este tipo de focalización interna que adopta unos tintes, si cabe, más subjetivos. Podría incluso hablarse de una *focalización interna subjetiva*, en que el focalizador reinterpreta o reflexiona sobre la realidad que percibe, teniendo en cuenta, sin embargo, que el propio fenómeno de la focalización interna se basa fundamentalmente en la subjetividad.

Sería interesante al respecto, para analizar más detalladamente el procedimiento, relacionar la focalización interna con cuestiones de velocidad narrativa. Los casos citados cubrirían un amplio abanico de movimientos narrativos, es decir, la velocidad es muy variable. En algunas ocasiones se presta especial atención al análisis de los detalles, y el relato tiende a estancarse: es lo que ocurre en novelas como *El siglo de las luces, Bomarzo, El Unicornio*, con lo que nos encontramos en la *pausa narrativa*. Otras veces, quizá las menos, predomina el movimiento de *escena*: tiene lugar en novelas como *La ciudad y los perros, Conversación en la Catedral, Inventario base*, o *Tres tristes tigres*, novelas todas ellas en que se da también particular importancia al diálogo de los personajes, con el cual se alterna habitualmente la focalización interna. No obstante, es mucho más frecuente que la focalización interna se utilice para el análisis de una situación determinada; de esta forma, a la vez que obtenemos datos sobre el propio personaje, sirve de cauce para ir dando paso a las ideas rectoras de la novela: lo encontramos en obras como *La muerte de Artemio Cruz, Ritmo lento, Los soldados lloran de noche, Juntacadáveres, Escribo tu nombre, Señas de identidad, Parábola del náufrago, San Camilo, 1936, Reivindicación del conde don Julián*, o *Se-*

*cretum*; el movimiento narrativo que subyace en estas ocasiones es la *digresión reflexiva.*

Con esto queda claro un hecho generalizado que podemos observar de forma asidua: la intersección de los distintos recursos formales, que no se dan de forma aislada sino constituyendo un todo que es, en definitiva, lo que hace que una obra literaria sea tal. En estos casos concretos, la focalización interna puede convertirse en el canal adecuado para introducir distintos planteamientos temporales dentro del relato.

c) Subjetividad/objetividad

La focalización es un fenómeno que da mucho juego dentro del relato, ya que le permite al autor plantear situaciones que, de otra forma, resultarían inverosímiles. Siguiendo con nuestro análisis, vamos a ver ahora una focalización interna en que el focalizador (el personaje que percibe), aun sin perder su importancia, pasa a un segundo plano; parece en estos casos más claro su papel de instrumento, de intermediario; actúa únicamente como catalizador, o fórmula que «pone en marcha» el mecanismo narrativo. Frente a los casos anteriores, vamos a observar una *focalización interna objetiva* en que resulta más relevante el objeto percibido que el sujeto que lo percibe. Nos movemos, en estos casos, en el terreno de la escena y de la pausa narrativa. Si nos centramos en el año 62, vemos ya ejemplos claros de este hecho:

> Acertó todavía a percibir Amador rastros poco precisos pero inequívocos de las protecciones afectivo-viscerales que en aquella casa recibía su investigante señor. Una mano blanca, en el extremo de un blanco brazo, manejó con cautela un cepillo sobre sus hombros. Unos gruesos labios, en el extremo de un rostro amable, musitaron recomendaciones referentes a la puntualidad, a los efectos perniciosos del sol en los descampados, a la conveniencia de ciertas líneas de tranvías, a la agilidad de ciertos parásitos que con soltura saben cambiar de huésped. Una voz musical, desde lejos, entonó una cancioncilla de moda que el investigador pareció escuchar con sonrisa ilusionada de la que, por el momento al menos –dedujo Amador– la más elevada capa de su espíritu era inconsciente.
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, p. 27)

> Levantó la mirada y vio, por fin, lo que debía ver un ajusticiado al alba, la lejana línea de montañas, el cielo ya blanquecino, los muros de adobe del patio. Escuchó lo que debía escuchar un ajusticiado al alba, los chirríos de los pájaros escondidos, un grito agudo de niño hambriento, ese martilleo extraño de algún trabajador del pueblo, ajeno al estruendo invariable, monótono, perdido, del cañoneo y la fusilata que continuaba a sus espaldas. Trabajo anónimo, más fuerte que el estruendo, seguro de que pasada la lucha, la muerte, la victoria, el sol volvería a salir, todos los días...
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 135)

> El Esclavo no recuerda a qué sección fue llevado ni por quién. Pero la cuadra estaba llena de humo y de uniformes y se oían risas y gritos. Apenas cruzó la puerta, la sonrisa en los labios aún, se sintió golpeado en la espalda. Cayó al suelo, giró sobre sí mismo, quedó tendido boca arriba. Trató de levantarse, pero no pudo: un pie se había instalado en su estómago. Diez rostros indiferentes le contemplaban como a un insecto; le impedían ver el techo.
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 46)

Estos tres ejemplos tienen bastantes puntos en común: en todos ellos la manera de presentar los hechos nos hace pensar en el lenguaje cinematográfico. El focalizador actúa como una cámara que va seleccionando los cuadros concretos a los que ha de dirigir su «objetivo». En la primera cita el personaje, Amador, nos sitúa en una especie de *travelling*: se pone en primer plano alternativamente una mano, un brazo, unos labios, la voz que de ellos sale... En la segunda cita el plano es más general: se trata de una panorámica amplia del horizonte, acompañada de los rutinarios sonidos de un amanecer. En la última cita se usa un plano subjetivo en que el focalizador, desde el suelo, ve a sus agresores, es lo que en el cine se denomina *contrapicado*, es decir, un plano de abajo arriba.

No es que nos encontremos ante una serie de coincidencias concretas en que se ha dado cierta influencia entre dos tipos de relatos distintos (el literario y el cinematográfico), se trata más bien de un recurso mucho más generalizado en estos años. Téngase en cuenta que en uno y otro lado del Atlántico se da, por parte de los escritores, un interés palpable por el cine. Está clara, por ejemplo, la influencia de autores norteamericanos como Faulkner o Hammet, que, en su día, es-

cribieron para el cine o dejaron que sus novelas fueran convertidas en guiones cinematográficos. Tales autores fueron leídos asiduamente por los hispanoamericanos (y aun por los españoles). Además de esto, tenemos la influencia directa del cine de esos años; no cabe olvidar que una de las novelas estudiadas, *La traición de Rita Hayworth*, de M. Puig, toma el nombre de una de las míticas actrices del momento. Por otro lado hay que subrayar, ya en la Península, el interés suscitado, por ejemplo, por el cine del neorrealismo italiano.

No es extraño, por tanto, que en muchas de estas novelas se cuide particularmente una «puesta en escena», que tiene en cuenta los logros técnicos del cine (y a veces también del teatro). Así ocurre en *Don Juan*, de G. Torrente Ballester, en la que el personaje/focalizador se convierte en protagonista de una historia (podríamos decir que a su pesar). Tal planteamiento es uno de los recursos más utilizados en esta novela y sirve al autor para presentarmos a tal personaje como espectador ingenuo de los hechos contados:

> Miré la hora. Faltaban sólo unos minutos. La luz de la sala disminuía, y, desde luego, cambiaba de color. Los asistentes parecían envueltos en luz verdosa, una luz salida de ellos como una emanación. Encendí un cigarrillo y me puse a mirar al techo, completamente oscuro, pero cruzado de vez en cuando por ráfagas amarillas, como estremecimientos. Pensé que Leporello debería habérmelo advertido, aunque en seguida se me ocurrió que, ocultármelo, fuese una de sus bromas. Quizá desde algún rincón acechase los visajes de mi cara y se riese de mi intranquilidad.
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 295)

De este mismo autor encontramos otro ejemplo claro en *Off side*, en la que el focalizador va deteniendo su atención en aspectos concretos de lo observado:

> Domínguez se detiene ante el escaparate de la viuda de Peláez «Compra y Venta». A través del cristal la ve —frescachona, despampanante— en diálogo con una mujer de luto. La viuda manotea, y los brazos escapan, blancos, rollizos a la protección del chal. Domínguez tuerce el morro. La otra mujer sostiene bajo el sobaco un paraguas cerrado

> y con la mano muestra un objeto de color azul, de forma aproximadamente cúbica. Cuando le da la luz, resplandecen sus oros baratos. Domínguez entra.
>
> (G. Torrente Ballester, *Off side*, p. 24)

No cabe duda de que en estos casos se potencia la objetividad de la secuencia, pero pueden también lograrse otros efectos. Es ésta la fórmula que adopta J. Cortázar para contarnos irónicamente la historia de Madame Trépat en *Rayuela*:

> Los aplausos le hicieron abrir los ojos y asistir a la trabajosa inclinación con que madame Berthe Trépat los agradecía. Antes de verle bien la cara lo paralizaron los zapatos, unos zapatos tan de hombre que ninguna falda podía disimularlos. Cuadrados y sin tacos, con cintas inútilmente femeninas. Lo que seguía era rígido y ancho a la vez, una especie de gorda metida en un corsé implacable. Pero Berte Trépat no era gorda, apenas si podía definírsela como robusta. Debía tener ciática o lumbago, algo que la obligaba a moverse en bloque, ahora frontalmente, saludando con trabajo, y después de perfil, deslizándose geométricamente hasta quedar sentada. Desde allí la artista giró bruscamente la cabeza y saludó otra vez, aunque ya nadie aplaudía. «Arriba debe de haber alguien tirando de los hilos», pensó Oliveira. Le gustaban las marionetas y esperaba maravillas del sincretismo fatídico. Berthe Trépat miró una vez más al público, su redonda cara como enharinada pareció condensar de golpe todos los pecados de la luna, y la boca como una guinda violentamente bermellón se dilató hasta tomar la forma de una barca egipcia. Otra vez de perfil, su menuda nariz de pico de loro consideró por un momento el teclado mientras las manos se posaban del do al si como dos bolsitas de gamuza ajada.
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, pp. 126-127)

La focalización en este caso no se queda en lo meramente observado, sino que profundiza un poco más resaltando, al tiempo, las sensaciones suscitadas en el focalizador, es decir, vemos por sus ojos también esa imagen bufa de una concertista ridícula.

Se pretende, en definitiva, que el lector «visualice» la escena asumiendo concretamente la percepción de ese personaje, llegando a «meterse en su piel»:

> Tiró de la cuerda de nylón un par de veces. Aguzó el oído temiendo que la campanilla no funcionase y volvió a traer hacia sí, cuanto pudo, el cabo blanco y translúcido. Esta vez sí, esta vez, dentro, muy lejos sonó un vivo tintineo, alegrando un poco el silencio de la casa.
>
> Del interior seguían llegando voces quedas, murmullos, alguna tos sonora, pasos que se acercaban rechinando a la puerta, para detenerse, y pasar luego de largo, dejando tan en silencio, como antes, el portalillo y el torno...
>
> (J. Fernández Santos, *El hombre de los santos*, p. 213)

En este ejemplo se ha producido una restricción específica de la información que está acorde con la situación concreta del focalizador: se trata de percepciones sobre todo auditivas, ya que el personaje que focaliza está esperando que le abran una puerta (sigue la conexión clara con el recurso cinematográfico).

En otras ocasiones el recurso, tal y como hemos insinuado más arriba, se aproxima no ya a un procedimiento cinematográfico, sino teatral:

> Sigue el rey recontando a su modo el evangelio, como prólogo al autor. Jamás lo viera tan vivo. Parece otro. Se le encienden los ojos y colorean las mejillas. Cruza el patio con paso ligero, casi de danza, acariciando el aire y pasando sólo para inclinarse en graciosas reverencias.
>
> (C. Rojas, *Auto de fe*, p. 311)

En todas estas ocasiones, no resulta extraño que la focalización interna se compagine con el diálogo de los personajes, de tal forma que estaría muy cercano a un guión cinematográfico, donde indistintamente se van cambiando los distintos planos, o se da paso al diálogo:

> Tocaron los cristales de la puerta —un pianista en la claridad rosada de la vitrina, piensa, su dentadura tan blanca como el teclado de su piano, dos bailarinas con plumajes en el rabo y en la cabeza—, se oyeron pasos, abrió un muchacho escuálido de chaleco blanco y corbatita de fantasía que los miró con aprensión: ¿de «La Crónica», no? Adelante, la señora los estaba esperando, un bar cuajado de botellas, un cielo raso con estrellitas de platino, una minúscula pista de baile

con un micrófono de pie, mesitas y sillas vacías. Se abrió una puertecilla disimulada detrás del bar, buenas noches, dijo Periquito, y ahí estaba la Paqueta, Zavalita: sus ojos de largas pestañas postizas y redondas aureoladas de hollín, sus mejillas encarnadas, sus nalgas protuberantes asfixiadas en los ajustados pantalones, sus pasitos de equilibrista.

(M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, p. 380)

No obstante, durante toda esta década siguen dándose esos casos, a pesar de que son mucho menos numerosos, en los que la focalización interna nos sitúa ante un nuevo personaje que, a modo de presentación, se analiza en sus características esenciales antes de situarlo en una acción concreta. Son secuencias, si se quiere, de corte más «tradicional», que eran mucho más frecuentes en la novela decimonónica:

El portero es viejo, casi de la edad del obispo, según explica. Tiene el rostro curtido, deformado por el frío del invierno en aquel enorme caserón, tostado de media frente abajo, blanco rosa hacia arriba desde la nítida marca de la boina. Ha comenzado a hablar soñoliento, lejano, en una cantilena que repite tal vez con cada forastero.

(J. Fernández Santos, *El hombre de los santos*, p. 295)

Esta *focalización interna objetiva*, de la que hemos dado abundantes ejemplos, es muy frecuente en este periodo. No cabe duda de que este hecho subraya el intento de objetivar el relato: marcando un punto de vista muy determinado, se puede llegar a marcar más explícitamente la verosimilitud de lo que se cuenta.

### d) La expresión formal

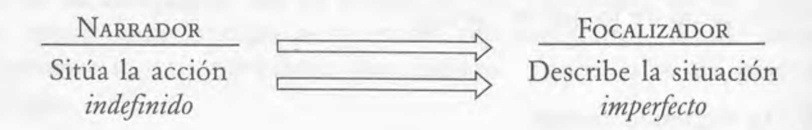
Una vez que estamos familiarizados con este «modo de contar», cabe plantearse cómo se expresa concretamente en el texto, cuál es su formulación lingüística. Hay que notar, en este sentido, las correspondencias entre focalización interna y EIL: entre ambos fenómenos se dan unas conexiones muy estrechas, de tal manera que es relativamente frecuente en ambos, el uso del imperfecto, que en la focalización

interna suele dar paso a una descripción. Antes de seguir adelante con la explicación, vamos a ver algún ejemplo:

> Y al punto trajo Sofía a su marido: era un hombre delgado que parecía tener unos veinticinco años, a pesar de los treinta y tres cumplidos, cuyo semblante era hermoso por la finura y nobleza de las facciones, la despejada anchura de la frente, la boca sensual aunque un tanto fría y desdeñosa.
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 263)

> El muchacho se bajó. Oscurecía. De la calle por donde les había traído el taxi venía un vaho de anuncios luminosos, pero allí todo estaba dormido y sólo de vez en cuando lucía débilmente una bombilla en su poste de palo, a lo largo de las aceras. Echaron a andar. Era una calle ancha y polvorienta, con edificios de un solo piso y jardín. Entre una acera y otra, había un bulevar con algunos cedros. Estaban haciendo obras y el piso se veía desigual; los rieles del tranvía sobresalían del adoquinado. La chica se paró.
>
> (C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, p. 11)

Podemos observar, en ambos casos, un esquema muy similar; se da una oración previa que asume un narrador determinado para, posteriormente, dar paso a un focalizador, un personaje, que nos sitúa concretamente en lo que él ha percibido. Hay además un cambio en los tiempos verbales; la oración atribuida al narrador está en indefinido, la que asume el focalizador está en imperfecto. Si tratamos de verlo en esquema, sería así:




El problema que plantea este recurso es la confusión con el EIL. Es decir, podríamos considerar la secuencia focalizada como palabras atribuidas al personaje que actúa como sujeto de la focalización. En este ejemplo, la secuencia *Oscurecía. De la calle por donde...* introduce la percepción del muchacho, y no las palabras pronunciadas o pensadas por él. La razón fundamental de este posible error entre ambos recur-

sos reside en la semejanza de las expresiones lingüísticas concretas utilizadas en uno y otro caso. Efectivamente, en ambas se da en primer lugar una secuencia en que existe un narrador que cuenta, hasta que se produce una ruptura mediante la cual, en el estilo indirecto libre, cesa el discurso del narrador para iniciarse el discurso del personaje, con las transformaciones pertinentes, es decir, el cambio los pronombres, adverbios de lugar y tiempo, y el cambio verbal que da paso normalmente al imperfecto o sus equivalentes: pluscuamperfecto, condicional. Por su parte, cuando se introduce una focalización interna se suele dar también una ruptura (aunque esto no se pueda establecer como regla general), y se añaden las transformaciones en los pronombres, adverbios y en el tiempo verbal (también imperfecto). Es lo que hace que en muchos casos sea más difícil establecer la diferencia clara entre ambos recursos.

¿Qué distinción, pues, podemos establecer entre uno y otro procedimiento? En ambos se da un cambio pero de diversa naturaleza: en el indirecto libre se produce un cambio de enunciación, es «otro» el que nos habla; mientras que en la focalización interna, no es un cambio de enunciación, sino de perspectiva (de focalización); el personaje, como focalizador que es, asume la responsabilidad de lo que allí se describe, es decir, la secuencia resultante entra dentro de lo que él ha «percibido» y no dentro de lo que él ha «dicho» o «pensado».

Hay que tener siempre presente que con el EIL nos encontramos con un *relato de palabras*, mientras que la focalización interna nos sitúa ante un *relato de acontecimientos*. Por eso mismo, la oración que sirve como marco al EIL incluye más o menos explícitamente un *verbum dicendi*, mientras que la focalización interna estaría ligada, más bien, de un *verbum sentiendi* (entendemos por *verbum sentiendi* todo verbo de percepción, del tipo mirar, observar, etc.), del que podría depender una secuencia descriptiva:

> Bajo la sombra curva de los plátanos, Bonifacia se enderezó y miró hacia el pueblo: hombres y mujeres cruzaban la Plaza de Santa María de Nieva a la carrera, agitando las manos muy excitadas en dirección al embarcadero. Se inclinó de nuevo sobre los surcos rectilíneos pero, un momento después, volvió a empinarse, la gente fluía sin tregua, alborotada.
>
> (M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 222)

Cabe subrayar también el uso del imperfecto como elemento que marca más explícitamente la similitud entre ambos procedimientos. Ya hemos apuntado cómo el imperfecto tiene dentro del relato un papel de relevancia, y que quizá hace de él el tiempo narrativo por excelencia. Indica un pasado (tiempo fundamental del relato) y, al mismo tiempo, nos llama la atención sobre el emisor, es decir, sobre el hecho mismo de contar, de ahí que, por ejemplo, sea también el tiempo empleado en el iterativo, ya que implica a alguien que ha percibido unos hechos y nos los muestra de una forma subjetiva. Esta subjetividad de un narrador explícito, que nos presenta los hechos a través de determinado personaje (focalización interna), o que incorpora sus palabras a la narración (estilo indirecto libre), se expresa a través del imperfecto. Queda, pues, apuntado este «valor narrativo» de tal tiempo verbal. Puede verse al respecto esta secuencia:

> ...y ver a Maruja postrada, tan pálida, se impresionó mucho más de lo que había supuesto. Un delgado tubo de goma le salía de la nariz, quedaba sujeto a su frente con una tira de esparadrapo y caía sobre la almohada con una pinza en la punta. Parecía no sólo muerta, sino maltratada, ultrajada y luego olvidada, como si ya llevara años allí.
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 122)

Como puede observarse de todos los ejemplos que vamos citando, este procedimiento suele utilizarse, por su propia naturaleza, en secuencias descriptivas. Y así, en alguna ocasión puede adquirir una función especificativa, que concreta o matiza determinada observación:

> Había cambiado bastante: parecía un hombre de cuarenta años, aunque no podía tener más de treinta y tres, ahora usaba gafas de montura metálica y había engordado. Pero conservaba en el rostro moreno, de facciones duras, aquella sana disposición al excursionismo y a la escalada matutina que tanto amó y promocionó, una sonrisa blanca y fresca de vencedor de picos inaccesibles y helados y algo como un rocío en su pelo de cepillo; se distinguía aún en su complexión atlética, que empezaba a desmoronarse, una serena cualidad mitad vegetal mitad mineral que cuanto más se esforzaba por mostrarse humana —consejero y guía de juventud, catequista ferviente que fue— más cruel resultaba.
>
> (J. Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, pp. 36-37)

Incluso puede llegarse, en estos casos en que se perfila más concretamente un hecho, a una recreación en tono humorístico o irónico. En el ejemplo que vamos a citar configura, en cierta medida, un relato secundario dentro de la acción descrita:

> «Qué frío bárbaro hace», se dijo Oliveira, que creía en la eficacia de la autosugestión. El sudor le chorreaba desde el pelo a los ojos, era imposible sostener un clavo con la torcedura hacia arriba porque el menor golpe del martillo lo hacía resbalar en los dedos empapados (de frío) y el clavo volvía a pellizcarlo y a amoratarle (de frío) los dedos. Para peor el sol empezaba a dar de lleno en la pieza (era la luna sobre las estepas cubiertas de nieve, y él silbaba para azuzar a los caballos que impulsaban su tarantás), a las tres no quedaría un solo rincón sin nieve, se iba a helar lentamente hasta que lo ganara la somnolencia tan bien descrita y hasta provocada en los relatos eslavos, y su cuerpo quedara sepultado en la blancura homicida de las lívidas flores del espacio. Estaba bien eso: las lívidas flores del espacio. En ese mismo instante se pegó un martillazo de lleno en el dedo pulgar...
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 273)

e) ¿Quién percibe?

A ese personaje que percibe los hechos, según su propia subjetividad, lo hemos llamado *focalizador*. Sin embargo, poco más sabemos acerca de él, acerca de su naturaleza y las diversas formas en que se manifiesta en el relato.

Antes de conocer más detalles a este respecto, hay que hacer una consideración general, que puede centrar la cuestión: la focalización interna, según hemos dicho, sitúa al lector ante una subjetividad explícita; sin embargo, parece ser muy acusada en estos años la tendencia al objetivismo narrativo. ¿Cómo se compaginan estos dos hechos, que parecen contrapuestos? En cierta forma ya hemos adelantado previamente la respuesta: la objetividad se logra mediante la suma de subjetividades: es muy frecuente que en la novela no se dé una única focalización (una única «visión subjetiva»), sino una alternancia que presente al lector esa diversidad de subjetividades. El relato se irá configurando a partir de una serie de focalizadores distintos que van ilu-

minando un detalle diferente, el cual, unido a los demás, da cuerpo a la historia.

La situación más generalizada es, por tanto, la de una *focalización interna variable*, que se caracteriza por esa alternancia de focalizadores. Por ejemplo, en *Tiempo de silencio*, a pesar de que es el protagonista el que va dando paso a gran parte de los hechos, hay toda una serie de personajes que ofrecen su visión particular de lo que va ocurriendo. De igual forma, en *La ciudad y los perros*, ya lo hemos apuntado, la vida del Colegio Militar Leoncio Prado, y la de sus cadetes, se configura a través de un *puzzle* de historias contempladas desde distintos focalizadores, dando forma a una historia plural. Ésta es la fórmula que repetirá su autor, Vargas Llosa, en las otras dos novelas suyas aquí estudiadas: así, *La casa verde* nos presenta también una gran cantidad de personajes que convergen en torno a una casa de mala nota y que muestran, a lo largo de una serie de años, sus historias particulares; del mismo modo ocurre en *Conversación en la Catedral*, donde son los dos personajes principales (a veces la focalización interna se extiende a algunos más) los que nos van introduciendo en su propia vida, a la par que ofrecen un panorama bastante explícito de la vida peruana en el periodo de tiempo narrado.

Este esquema, el de una realidad fraccionada en subjetividades, es un hecho frecuente en estos años; lo podemos encontrar claramente en *El siglo de las luces* (1962), *Ritmo lento* (1963), *Rayuela* (1963), *Los soldados lloran de noche* (1964), *Juntacadáveres* (1964), *Últimas tardes con Teresa* (1966), *Cambio de piel* (1967), *Off side* (1969), *Guarnición de silla* (1970), *La oscura historia de la prima Montse* (1970), y en algunas otras novelas.

La focalización interna variable se expresa, en la mayoría de los casos, en una unidad textual de cierta extensión, por ejemplo, el capítulo o el parágrafo, de tal forma que cuando se cambia a otro capítulo u otro parágrafo, también cambia el personaje que focaliza los hechos allí descritos. No obstante, esta constatación más general no impide que en algunas ocasiones nos encontremos con focalización interna variable dentro de una misma secuencia:

> No miró más a su marido. La ausencia de palabras borraba la cercanía de ese hombre alto y oscuro, de bigote espeso, que sentía las cejas y la nuca oprimidas por un dolor de piedra. Adivinó algo más en

> los ojos hermosos y nublados de su esposa. Esa boca cerrada le echaba en cara, con un rictus de desprecio disimulado, las palabras que nunca dirían.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 79)

En esta cita asistimos a una escena concreta, planteada desde dos puntos de vista distintos. Se intenta transmitir la incomunicación de un matrimonio, expresado a través de la visión específica que cada uno de ellos tiene del otro. Nosotros, como lectores, sacamos como conclusión el evidente fracaso de la relación entre ambos por el simple contraste que observamos en la focalización que cada cual nos ofrece. En esta misma línea podemos situar este otro ejemplo, tomado esta vez de *La traición de Rita Hayworth*:

> Ella se sienta arrobada, no son sus cosacos pero es la misma alegría y fiebre de vivir ¡qué fuego arde en los ojos del joven director! un mechón de pelo castaño le cae sobre la frente y los ojos pero no le impiden descubrir entre la muchedumbre una radiante sonrisa de aprobación enmarcada por cabellos rubios. Le parece reconocerla ¿dónde la ha visto? sin saber por qué la imagina en un vasto escenario, pero la dama no baila ¿no gusta de su música? y se acerca hacia él, le tiende la mano pálida para ayudarse a subir al estrado y pide la partitura.
>
> (M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, pp. 245-246)

Podemos observar cómo se nos describe también una escena, esta vez de signo muy contrario a la anterior; se nos muestra el cruce de miradas y las sensaciones que se insinúan entre una joven y un director de orquesta. De nuevo aquí la aproximación a la técnica cinematográfica se hace sentir; se trata de una serie de planos distintos en que se «enfoca» alternativamente a uno y otro personaje hasta concluir en una visión conjunta de ambos (y que, por esta misma razón, podemos decir que se separa ya de la focalización interna para pasar a una focalización cero). El punto de unión entre una y otra focalización interna, en este caso, tiende a difuminarse, ya que se ha introducido una frase ambigua: *un mechón de pelo castaño le cae sobre la frente y los ojos*, que no podría asociarse de una forma clara a uno u otro focalizador.

Menos frecuente suele ser encontrarnos a lo largo de una obra una focalización interna fija, ya que habitualmente la focalización interna suele alternarse con otro tipo de focalización (cero, externa). De cualquier forma, se dan casos en que nos encontramos con un único personaje focalizador. Cuando esto ocurre, el resultado es de un mayor subjetivismo en el planteamiento de la historia ya que no se da lugar al contraste de puntos de vista. Se trata de novelas que podríamos calificar de intimistas, reflexivas o fuertemente personalizadas, como es el caso de las dos obras de Mujica Láinez: *Bomarzo* (1962) y *El Unicornio* (1965), o *Escribo tu nombre* (1965), de Elena Quiroga, planteadas todas ellas desde la primera persona; o de algunas otras obras que se cimentan sobre la base del monólogo interior, como ocurre con *Cinco horas con Mario* (1966), o *Parábola del náufrago* (1969), de M. Delibes, e incluso la novela de J. Goytisolo *Reivindicación del conde don Julián* (1970), que se configura como una expresión, llevada al extremo, de subjetivismo narrativo.

La otra manera de plantear en el texto la focalización interna es la *focalización interna múltiple*, recurso éste que tiene bastantes puntos de contacto con el apartado ya estudiado de la frecuencia narrativa. Consiste en mostrar alternativamente un mismo hecho desde distintos puntos de vista. Podemos citar, en este sentido, el caso de *La saga/fuga de J. B.*, de Torrente Ballester, en que un hecho, el proyectado apaleamiento de uno de los personajes, D. Acisclo, es contado en primer lugar por el propio don Acisclo:

> Los bultos continuaban acercándose, eran siete –inidentificables en la oscuridad–, estaban cada vez más cerca. Lo que llevaban en las manos, si no estoques, eran al menos estacas. Don Acisclo se pegó a la piedra fría, a la piedra rezumante de la fortificación inútil. Agarraba con fuerza la caja del violín...
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 237)

Para, posteriormente, ofrecerlo focalizado a través de otro de los personajes, que es uno de los instigadores del apaleamiento, José Bastida:

> ...por lo cual se resignó al papel pasivo de contemplador desde un balcón trasero de la fonda, con la consigna, eso sí, de dar la voz de

> alarma en el caso de que alguien acudiese a los gritos previsibles del atacado. Su eminente posición le permitió asistir a la maniobra envolvente o de acoso, que le pareció, sin embargo, demasiado lenta. «¡Se están regodeando!», pensó; y él mismo participó en el regodeo, hasta que el grito del violín le hizo comprender de pronto el cambio de la situación.
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, pp. 239-240)

A veces, sin embargo, nos encontramos con el caso contrario, es decir, aquel tipo de focalización interna en la que existe un único hecho pero se dan a un tiempo varios focalizadores, que concuerdan en el punto de vista (quizá podríamos llamarla *focalización interna de sujeto múltiple*). Los ejemplos los hemos encontrado en dos novelas del mismo año: *La ciudad y los perros* y *El siglo de las luces*. En la primera de ellas encontramos una descripción que, obviamente, es el objeto de una focalización, y cuyo sujeto (múltiple) está explícito en la propia secuencia: se trata de los compañeros de un cadete, el Esclavo, que en ese momento están en la capilla haciendo guardia delante de su cadáver:

> Era peor que si la capilla hubiese estado a oscuras. La media luz intermitente provocaba sombras, registraba cada movimiento y lo repetía en las paredes o en las losetas, divulgándolo a los ojos de todos los presentes, y mantenía los rostros en una penumbra lúgubre que agravaba su seriedad y la hacía hostil, casi siniestra. Y además, había ese murmullo quejumbroso, constante (una voz que balbucea una sola palabra, con un mismo acento, la última sílaba encadenada a la primera), una hebra finísima y los exasperaba. Hubieran soportado mejor que la mujer gritara, profiriese grandes exclamaciones, invocara a Dios y a la Virgen, se mesara los cabellos o llorara, pero desde que entraron guiados por el suboficial Pezoa, que los distribuyó en dos columnas, pegados a los muros de la capilla, a ambos lados del ataúd, habían escuchado ese mismo murmullo de mujer que brotaba de atrás, del sector vecino a la puerta, donde estaban las bancas y el confesionario.
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, pp. 222-223)

En la segunda, también marcada de forma clara en el párrafo que vamos a citar, se plantea la situación en que quedan los jóvenes pro-

tagonistas ante la partida del revolucionario Víctor H., que les ha dejado vivamente impresionados por su arrolladora personalidad:

> Sin decir más, los dos fueron a recoger sus cosas, dejando a los otros sumidos en un penoso silencio. Nunca hubiesen creído que la partida de Víctor, ese forastero, ese intruso, casi inexplicablemente metido en sus vidas, pudiera afectarlos en tal grado. Su aparición, acompañada de un trueno de aldabas, había tenido algo diabólico —con ese aplomo en apoderarse de la casa, en sentarse a la cabecera de la mesa, en revolver los armarios. De súbito habían funcionado los aparatos del Gabinete de Física; habían salido los muebles de sus cajas; habían sanado los enfermos y caminado los inertes. Ahora quedaban solos, indefensos, sin amigos, entregados a los enredos de una magistratura morosa y vulnerable —ellos, que si mal entendían de negocios, menos entendían de leyes.
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, pp. 73-74)

f) Relación con el narrador

Como hemos podido observar, las categorías de focalizador y narrador están íntimamente relacionadas, a pesar de la distinción clara que establecen entre sí, ya que cada una de ellas alude a un fenómeno narrativo diferente (el *modo* en un caso, la *voz* en otro), aunque a veces pueden coincidir en una misma entidad narrativa. Intentaremos, con algunos ejemplos, ir mostrando algunos detalles de esta relación.

Veamos, en primer término, un ejemplo de *Tres tristes tigres*:

> —Señor Solaún —dijo el hombre con una voz que no se habría oído a no ser por el silencio del momento estelar de que éramos, él y yo, testigos mudos. Solaún lo miró de arriba abajo y supe entonces que no hay que ser más alto que el otro para mirarlo de arriba abajo. El redoble cesó y fue sustituido por un rugido: no eran los leones, era Solaún que hablaba.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, pp. 48-49)

En este caso, el narrador asume una labor que le es característica: hacer los comentarios marginales, como contexto de situación, a las palabras del personaje. Sin embargo, en él coincide la categoría del focalizador que va analizando, con su visión particular, lo que rodea a

esas palabras pronunciadas por otro personaje. Esa primera persona que cuenta los hechos y a la vez los muestra según su propia percepción, está actuando como narrador/focalizador.

En una situación contraria tenemos este otro ejemplo de *Off side*, en la que narrador y focalizador siguen caminos contrapuestos:

> Para Paco, las maduras se menean mejor que las muchachas, quizá por la experiencia, quizá porque ya sepan que esas cosas sólo salen bien si ambos participantes colaboran de mutuo acuerdo. Y se mueven al mismo compás. Paco lo ignora todo del ritmo del Universo, y no ha pensado jamás en que la extraña coincidencia de que empiece a faltarle el dinero hacia el veinticinco de cada mes pueda estar relacionada con la misteriosa fuerza que hace brotar las flores, llover en mayo y crecer los pechos de las muchachas.
>
> (G. Torrente Ballester, *Off side*, p. 316)

El narrador nos sitúa «en la piel» de un personaje que tiene su particular teoría sobre el coqueteo femenino y nos la va describiendo; sin embargo, el citado narrador, además de presentarnos la visión concreta del personaje, Paco, hace una interpretación de ella, marcando las distancias entre lo que capta Paco y lo que él, como narrador, nos puede transmitir de este personaje como información adicional. Nos encontramos ya en la última parte de la cita con una distinción clara entre las dos categorías, e incluso estamos ya ante otro tipo de focalización, en este caso ante una focalización cero.

### *El «dominio» sobre los hechos: La focalización cero*

La novela tradicional tiene dos características fundamentales: la presencia constante de un narrador, y la gran importancia que se le da a los datos, para hacer que el lector se acerque lo más posible a los acontecimientos que se le cuentan. Y así, no es extraño que antes de plantear la acción, se nos vaya describiendo con todo lujo de detalles a los personajes y su entorno. De ahí que la novela decimonónica sea, por ejemplo, gran creadora de «héroes» de ficción: podemos pensar en cualquiera de los protagonistas de Dickens, o en los grandes personajes de «Clarín» o Galdós, que han dado origen a lo que se ha denominado «novela realista».

Esta manera de concebir el relato está muy ligada al procedimiento narrativo que vamos a estudiar en este apartado: la focalización cero. Si la focalización interna apuntaba a una limitación concreta de la información narrativa, la focalización cero tendría como marca específica la ausencia de cualquier tipo de restricción en la información. No se puede hablar propiamente de focalización ya que la información como tal no se plantea desde un punto de vista específico. Se prescinde, por tanto, de cualquier planteamiento personalizado de los hechos, ya que es el narrador el que asume íntegramente la responsabilidad de lo contado.

En la década estudiada, este modo de contar, que está tan vinculado a la novela tradicional, se da en muchas menos ocasiones que la focalización interna, es más, en estos casos suele alternar con ella dentro del mismo texto. En términos generales podemos decir que ha perdido ese predominio narrativo del que gozó en la novela decimonónica, como expresión de ese «realismo objetivo»; a pesar de todo, en algunos momentos, sigue desempeñando un papel fundamental. En este sentido, es curioso observar cómo en el año sesenta y dos se da una obra, *Las ratas*, donde, efectivamente, la focalización cero preside todo el texto; no obstante, su autor, Delibes, abandonará en otras posteriores *(Cinco horas como Mario, Parábola del náufrago)* este planteamiento, para abrirse a los nuevos procedimientos que se basan en un «realismo subjetivo» basado en una focalización marcada, en una focalización interna.

Esta tendencia que se ha dado en un autor concreto, parece ser la tendencia general en estos años. Incluso en algunas ocasiones en que se utiliza esta técnica (focalización cero), se hace desde un tono humorístico, o con una evidente carga irónica; así lo encontramos en *La saga/fuga de J. B.* (que es una de las novelas publicadas en el último año de la década estudiada).

Pero volvamos a la obra *Las ratas*. Esta novela podría considerarse como un ejemplo aislado durante estos años, ya que está mucho más ligada a otras obras anteriores, que configurarían el llamado *realismo social*[15]. Sin embargo, hemos querido incluirla en nuestro *corpus*, no

[15] Para entender más concretamente este concepto puede consultarse la obra de J. M. Martínez Cachero *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de unas aventuras*, Madrid, Castalia, 1985.

sólo por darse dentro de la fecha convencional establecida (el año 1962), sino porque, aunque sólo sea por contraste, ofrece muchas posibilidades de comparación con el resto de las novelas recogidas. Las obras posteriores a ella incorporarán ya, aunque sea de manera incipiente, las técnicas que darán cuerpo a la «nueva novela hispánica». En esta novela de Delibes, la focalización cero es predominante. El texto está planteado a partir del iterativo: se trata de ir resumiendo la vida de un pueblo, tomando como base las fechas claves que van describiendo su historia.

La anécdota que es el eje del argumento (la lucha por controlar la «caza de las ratas») no es sino una mera excusa, un aspecto secundario, lo importante es la descripción de un ambiente y unos personajes que, en cierta medida, están atrapados por él. De aquí quizá pueda derivarse la tendencia a ir desgranando toda la información sin restricción alguna. Esto hace que el iterativo se convierta en una de las fórmulas más habituales y la manera en que se da paso a la focalización cero, ya que supone un acercamiento del narrador a la historia, que quiere captar en sus rasgos esenciales:

> La Sabina no respondió. En los momentos de buen humor solía decir que viendo al Nini charlar con los hombres del pueblo la recordaba a Jesús entre los doctores, pero si andaba de mal temple, callaba, y callar en ella, era una forma de acusación.
>
> (M. Delibes, *Las ratas*, p. 450)

Los hechos, en esta cita concreta, están moldeados de tal forma que se va más allá de su simple enunciación, y así, se habla de un acontecimiento concreto que se convierte en prototipo: *solía decir*. Se interpreta la actitud del personaje a partir de un hecho que de otra forma hubiera pasado inadvertido al lector: el callar como *forma de acusación*. El narrador, por tanto, tiene acceso a lo más profundo de los personajes:

> Y en el fondo de sus almas los hombres del pueblo alimentaban un odio concentrado hacia este mes versátil y caprichoso.
>
> (M. Delibes, *Las ratas*, p. 518)

Por tanto no debe extrañar que sea el narrador el que, con un afán observador y reflexivo, no sólo contemple los hechos sino que los vaya periodizando:

> El Pruden, en puridad, era Acisclo por bautismo, pero se quedó con Pruden, o Prudencio, por lo juicioso y previsor. En mayo araba los barbechos y, de este modo, llegado noviembre, ya tenía dada vuelta a la tierra. Al concluir el verano, poco antes de que la hoja amarilleara, desmochaba los tres chopos escuálidos de la ribera y guardaba la hoja empacada para alimentar las cabras durante el invierno.
>
> (M. Delibes, *Las ratas*, p. 447)

La única obra que durante esta década sigue estos planteamientos (predominio, por no decir uso exclusivo, de la focalización cero) es una novela muy particular dentro del panorama general: se trata de *Un hombre que se parecía a Orestes.* Esta obra, más próxima al cuento que a la novela (en realidad parece un cuento que «ha crecido demasiado»), intenta recuperar un tema del mundo clásico grecolatino, y decimos «recuperar» casi en su sentido estricto, ya que el narrador en más de una ocasión se presenta como recopilador de datos que son los que van a dar cuerpo a su historia [16]. El autor en este caso (donde la verosimilitud, por el tono humorístico adoptado, pasa a segundo plano) utilizará asiduamente la focalización cero, que va a concederle una mayor libertad en el manejo de los datos:

> La verdad es que Egisto tendía a ennoblecer su hazaña, a componer una figura heroica. Al pueblo se le había explicado que la muerte de Agamenón fuera forzosa, que el rey antiguo quería quemar la ciudad, porque habiendo mandado varias veces a pedir socorros de galleta y vino, no se había hecho caso de sus recados.
>
> (A. Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, p. 84)

[16] Como puede observarse, estamos acudiendo quizá más de lo necesario a la categoría *narrador*, cuyo lugar específico sería el de la *Voz*, que estudiaremos más adelante; sin embargo, cabe excusarse diciendo que el propio fenómeno de la focalización cero nos hace volver sobre este concepto con el que está ligado estrechamente. Al fin y al cabo, la presencia del narrador o, más concretamente, de un *narrador omnisciente*, dentro del relato, es índice claro de focalización cero.

Aquí cabe subrayar el empleo del impersonal *se le había explicado*, que pasa por alto cualquier pregunta sobre el origen de tal información. Sin embargo, y a pesar de todo, supone un paso adelante respecto al ejemplo de *Las ratas*, ya que se le da un tono humorístico (aunque esto sea más propio del carácter de la novela y no específicamente del procedimiento que estamos estudiando). Lo podemos ver claro en las descripciones de los personajes, momento en que la focalización cero ha tenido siempre un papel importante:

> Lo supo el rey Egisto y le gustó la cosa, y quiso conocer al tal señor Eustaquio, el cual era un hombre pequeñito y obsequioso, el pelo muy blanco, miope declarado, algo picado de viruelas y chato siempre calzado con bota enteriza y excusándose por estar afónico, lo que le obligaba a chupar hojas de menta.
>
> (A. Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, p. 20)

Las funciones que en estas dos novelas desempeña la focalización cero van a ser, a pesar de todo, muy similares a las observadas en el resto de las novelas estudiadas. Una de ellas es el tratamiento del tiempo en forma de *sumario*, que exige una mayor cantidad de datos, reelaborados por el narrador; con ello se intenta dar explicaciones de una serie de hechos. Así lo encontramos, en el mismo año sesenta y dos, en *El siglo de las luces*, de A. Carpentier:

> Poco a poco, de tanto hablar del Imperio del Norte, los hombres fueron adquiriendo sobre él derecho de propiedad. Tantas cosas habían creado las palabras, llevadas de generación a generación, que esas cosas habían pasado a ser una suerte de patrimonio colectivo. Aquel mundo distante era una Tierra-en-Espera, donde por fuerza habría de instalarse un día el Pueblo Predilecto, cuando los signos celestiales señalaran la hora de marchar (...) Y una noche, según se recordaría siempre, una forma llameante cruzó el cielo, con un enorme silbido, señalando el rumbo que los hombres se habían fijado desde mucho antes para alcanzar el Imperio del Norte. Entonces la horda se puso en marcha...
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, pp. 248-249)

Como puede verse, se trata de amplios espacios temporales que va evocando el narrador. La focalización cero parece, efectivamente, estar

ligada a este tratamiento subjetivo del tiempo, expresado, por ejemplo, en determinadas alteraciones temporales. La explicación resulta evidente: el narrador conoce todos los datos, que maneja según su propio criterio, con lo cual va evocando los hechos subjetivamente, sin atenerse a una cronología estricta:

> El murciano rectificó, se retrajo: tardaría un poco, esa noche, en comprender varias cosas: la primera, que aquella sonrisa de la muchacha no era tal sonrisa, sino un puro accidente, un particular efecto risueño de sus mejillas replegadas bajo los pómulos. Ya en otra ocasión años atrás, había sufrido el mismo error con una extranjera triste y madura que conoció en la Costa del Sol, pero con la diferencia de que el error aquel (que descubrió un día de pronto, en una ocasión en que la alemana no tenía ningún motivo para seguir sonriendo: fue cuando ella le echó en cara la desaparición de cierta cantidad de dinero) no frenó nunca sus deseos de gustar ni desbarató sus planes, al contrario. Andando el tiempo, había de conocer tantas sonrisas inalterables y permanentes como ésa que llegaría incluso a pensar que, lo mismo que el dinero, la inteligencia y el color sano de la piel, los ricos heredan también esa sonrisa perenne, como los pobres heredan dientes roídos, frentes aplastadas y piernas torcidas. Así debía ser, puesto que ahora, además oía frases sueltas cuyo significado tampoco entendía en absoluto.
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 197)

La focalización cero en este caso, que podemos entender como prototipo de otros muchos que se van repitiendo a lo largo de estos años, vuelve a estar marcada por la presencia explícita del narrador, un narrador que constantemente se va haciendo presente en el texto, sumando detalles, informando de aspectos que escapan al propio personaje, y explicándonos hechos que, de otra forma, nos pasarían inadvertidos. En este ejemplo concreto incluso se nos da una información que, en ese momento, el protagonista no está en condiciones de conocer, ya que se inicia un anuncio de lo que va a ocurrir: *Andando el tiempo...*

Esta temporalidad subjetiva se puede concretar, a veces, en una llamada de atención al lector para hacerle rememorar un hecho pasado, lo cual supone un intercambio directo de información entre narrador y lector, no exenta de cierta complicidad:

> La más cercana amiga de Rialta, aquella Paulita Nuria, a quien vimos en la sala de baile de su casa, donde saludara al Presidente de los primeros años de la República, era hija de unos tabaqueros muy ricos...
>
> (J. Lezama Lima, *Paradiso*, p. 252)

Otra de las funciones que asume la focalización cero es la interpretación reflexiva de los acontecimientos que configuran la historia. Son los momentos en que el narrador ofrece sus propios datos, su propia experiencia que aporta, como si fuera un personaje más, para la comprensión de los hechos que va presentando:

> ...y la hacía hablar a ella y volvía a hablar de nuevo y le daba algunos consejos y sonreía un poco y luego lloraba también, pero todo con la mesura propia de mujeres que poseyendo una alta sabiduría y comprendiendo cuáles son las sencillas motivaciones que rigen la conducta de los hombres, no desesperan de llevar a buen puerto sus afanes, siempre que no se crucen en el camino desaprensivos bailarines sin moral o mujeres estúpidas entregadas al ruhn negrita y que no aciertan a utilizar racionalmente sus encantos.
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, pp. 114-115)

Es una función predominante en obras donde se da especial relevancia al narrador, tal es el caso de novelas como *El Unicornio* o *Bomarzo*, donde llegan a constituir la expresión concreta de las numerosas digresiones reflexivas que las integran:

> Las casas, de las cuales se afirma que carecen de alma, son dueñas de secretos profundos que se imprimen en ellas y les crean un modo de almas especialísimo. Desbordan de secretos, de mensajes, y, como no pueden comunicarlos sino a los seres escogidos, se vuelven con el andar de los años, extrañas, irreales, casi pensativas. Hablamos de patina, de pulimento, del matiz de las centurias al referirnos a ellas, y no se nos ocurre hablar de alma. La armadura de Bomarzo tiene alma.
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 36)

En obras como *Volverás a Región*, de J. Benet, o *Cien años de soledad*, de G. García Márquez, es una de las fórmulas que sirven para ligar los acontecimientos entre sí:

> En cambio, cuando alguien del pueblo tuvo oportunidad de comprobar la cruda realidad del teléfono instalado en la estación del ferrocarril, que a causa de la manivela se consideraba como una versión rudimentaria del gramófono, hasta los más incrédulos se desconcertaron. Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 183)

No es extraño, por tanto, que esta focalización sea un recurso muy utilizado para establecer el marco de determinada acción, o situación narrativa. Así, por ejemplo, es la fórmula que se adopta para mostrarnos cierto diálogo en la novela *La muerte de Artemio Cruz*:

> Habían hablado automáticamente, sin comprometer sus emociones. Zagal solicitaba la información y daba la oportunidad de escoger entre la libertad y el paredón, el prisionero negaba la información: pero no como Zagal y Cruz, sino como engranajes de dos máquinas de guerra opuestas. Por esto, la noticia del fusilamiento era recibida por el prisionero con indiferencia absoluta. Una indiferencia, justamente, que le obligaba a darse cuenta de la tranquilidad monstruosa con que aceptaba su propia muerte.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 125)

La enunciación que subyace a esta secuencia pasa a ocupar un segundo plano para poner de relieve el entorno que la rodea; interesa más al autor subrayar las implicaciones de la noticia que su mero enunciado. Podemos apreciar que la verdadera información reside en estas explicaciones que, a través de la focalización cero, nos ofrece el narrador.

Junto a estas secuencias reflexivas, es en la descripción donde se expresa de forma más clara este procedimiento, precisamente porque es también en estos casos donde la visión particular del narrador puede encontrar fácil acomodo a su subjetividad. En este sentido, una de las

novelas que más explícitamente nos ofrece ejemplos es *El siglo de las luces*, donde ocupa un lugar primordial la recreación de la atmósfera que rodea a la acción, recreación que llega a ser exhaustiva:

> Un concertado jaleo de tacones pegaba recio, a compás de guitarras, en el suelo del piso principal, cuando el viajero, sacando un brazo aterido del hato de mantas escocesas que lo envolvían, alzó el pesado martillo del aldabón con figura de Dios de las Aguas que adornaba la gran puerta que daba a la calle de Fuencarral. Aunque el toque retumbara adentro como un disparo de trabuco, arreció el alboroto de arriba con la añadidura de una trasnochada voz de sochantre que en vano trataba de agarrar la tonada cabal del *Polo del Contrabandista*. Pero la mano, ardida por el bronce quemante de tanto frío, seguía golpeando, a la vez que un pie calzado de espesas botas pegaba en la madera de la puerta, haciendo caer morcellas de cierzo sobre la piedra helada del umbral.
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 349)

Normalmente se trata de una secuencia introductoria que sirve para centrar la acción. Se sigue ese esquema tradicional de trazar círculos concéntricos que derivan, en último extremo, en el personaje sobre el que va a girar la historia en ese momento concreto:

> Frente a la casa de druídicas sospechas lunares y con sayas dejadas por las estinfálidas, sentado en una mecedora de piedra de paspado madreporario, el chinito de los rápidos buñuelos de oro, envuelto en el lino apotrocaico, se movía óseamente dentro de aquella casona de piedra y el lino agrandado por el brisote del cordonazo. Desde el hastío que le regalaba el huevo de cristal sobrante, hacia el baturín delicadísimo del ceremonial, bien llevando el sueño de antílopes y candelabros frontales hasta el hojoso cenicero de la mano derecha, o bien subiendo los canutillos de una pierna hasta el asiento, decidido a resistir los salientes nocturnos detrás del entrecruzamiento de la osteína instrumental.
>
> (J. Lezama Lima, *Paradiso*, p. 165)

Este hecho, obviamente, se aplica también de forma recurrente a las descripciones de personajes, en ocasiones siguiendo unos esquemas tradicionales, muy semejantes a los que hemos visto en *Las ratas*, de M. Delibes, es decir, cada vez que se presenta un nuevo personaje se

ofrece un retrato que nos lo dibuja en sus rasgos esenciales. Así ocurre en *Diario de la guerra del cerdo*, de A. Bioy Casares:

> Doña Dalmacia, la madre de Antonia, era el personaje más popular del inquilinato. Viuda desde joven, diríase que lavando y planchando (sin por ello interrumpir las bromas y el canturreo) esta valiente señora criolla había criado, educado, mantenido, relativamente pulcros, a ocho hijos. Ahora, como todos ellos (menos Antonia) se habían casado y vivía afuera, doña Dalmacia recogió a las tres pálidas chiquilinas de un hijo que paseaba por estrecheces: en el amplio corazón sobraba lugar y su ánimo para el trabajo no conocía límites. La edad, sin embargo, le había modificado el carácter, en el que era de advertir una acentuación de cierta brusquedad ingénita, lo que dio pie sin duda a que gente nueva en el barrio le aplicara el alias, no menos afectuoso que burlón, de el Soldadote; pero si los enojos de la señora eran contundentes —quien la enemistaba corría algún riesgo— también era cierto que perdonaba con prontitud y que olvidaba las ofensas.
>
> (A. Bioy Casares, *Diario de la guerra del cerdo*, p. 105)

García Márquez, en *Cien años de soledad*, también utiliza esta fórmula, aunque lo hace con ciertas peculiaridades. La particular orientación de la novela, que va progresando en forma espiral, permite ofrecer una amplia galería de personajes que intervienen aisladamente en momentos muy precisos de la historia; de esta manera, su caracterización se va perfilando en esas situaciones en que su actuación va a tener especial relevancia, aportando un matiz nuevo a su personalidad ya presentada en algún otro detalle:

> Taciturno, silencioso, insensible al nuevo soplo de vitalidad que estremecía la casa, el coronel Aureliano Buendía apenas si comprendió que el secreto de una buena vejez no es otra que el pacto honrado con la soledad.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 163)

De cualquier forma, y a la par que se dan estas manifestaciones concretas de focalización cero, existe una conciencia, por parte de algunos autores, de que es un recurso ligado a planteamientos tradicionales. Precisamente las descripciones que hemos citado en estos últi-

mos ejemplos tienen evidentes conexiones con ese tratamiento minucioso y realista que era tan frecuente, por ejemplo, en la novela decimonónica, donde el predominio del narrador era fundamental. De aquí que, en alguna ocasión, se utilice este procedimiento desde un evidente distanciamiento irónico. Así lo podemos observar ya en *Tiempo de silencio*, donde alterna con otros usos más «ortodoxos»:

> —Así que usted... (suposición capciosa y sorprendente).
> —No. Yo no... (refutación indignada y sorprendida).
> —Pero no querrá usted hacerme creer que... (hipótesis inverosímil y hasta absurda).
> —No, pero yo... (reconocimiento consternado).
> —Usted sabe perfectamente... (lógica, lógica, lógica).
> —Yo no he... (simple negativa a todas luces insuficiente).
> —Tiene que reconocer usted que... (lógica).
> —Pero... (adversativa apenas si viable).
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, p. 169)

Sin embargo, va a ser en *La saga/fuga de J. B.* donde este carácter va a convertirse en predominante:

> Los de la Tabla Redonda escuchaban con atención; Gowen tamborileaba en la mesa con los dedos; Merlín no movía la mirada, puesta en la boca elocuente del Vate, y el Rey Artús había olvidado la guitarra. En cuanto a Galaor y Bohor, fumaban un pitillo tras otro y no decían palabra, que ya era raro. No se reían que ya era más raro todavía. Bastida se mantenía en su penumbra, de donde no sacaba ni las manos: una de ellas acariciaba las cuartillas guardadas, las «Puntualizaciones», que, tras lo dicho por el Vate, tendría que rehacer, pues ya les sobraba algo.
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 380)

Como puede verse a través de las citas que hemos dado, y de otros tantos ejemplos que podríamos haber añadido, nos encontramos con un procedimiento bastante frecuente en todos estos años. De la utilización de este recurso podemos deducir que la focalización cero, que gozó durante mucho tiempo de un uso casi exclusivo dentro del discurso narrativo, ahora añade a estas funciones más «tradicionales» una función quizá más subsidiaria, de apoyo a otros recursos narrati-

vos, favoreciendo, de cualquier forma, la extensión de la focalización interna.

*La estricta objetividad: la focalización externa*

El escritor se ha dejado llevar en muchas ocasiones por la fascinación de hacer creíble su obra de ficción, y para ello ha ido experimentando en el relato distintos procedimientos que fomentaran esa «ilusión de realidad», que otras veces se ha llamado objetividad, verosimilitud o realismo, según los gustos. Esto se ha intentado conseguir de distintas formas: aportando muchos datos a través de un narrador (lo acabamos de ver en la focalización cero), y quizá más recientemente buscando un relato en que desaparecieran las huellas del autor, e incluso del narrador, para que la historia hablara única y exclusivamente a través de los acontecimientos. Éste es el rasgo fundamental de este tercer tipo de focalización.

La focalización externa supone el mayor grado de restricción de la información narrativa, y el procedimiento que se acerca de una forma más evidente al objetivismo puro, por la primacía que se le da al objeto observado. Esta última característica es el rasgo peculiar que la separa de los otros dos tipos de focalización, donde se otorga fundamental importancia al sujeto que focaliza o a ese narrador que tiene la posibilidad de ejercer el control sobre todos los datos. De aquí se deriva su aplicación más específica, que es cubrir ese espacio de pausa narrativa que está vinculado a la descripción:

> El pelo rubio cuidadosamente colocado en torno a su rostro redondo, a su nariz recta, a sus grandes ojos claros con las cejas muy levantadas la aureolaba luminosamente dando fondo a una figura demasiado etérea, donde los nervios se manifestaban en una contracción o palpitar casi constante de los ángulos de la boca, en una transparencia excesiva de la piel de la frente bajo la que se adivinaba una vena azul, en un ligero sarpullido del cutis bajo la barbilla que mantenía erguida evitando (víctima de una costumbre o de un castigo de Sísifo) que la sombra de la sotabarba pudiera hacer nada más que insinuarse, para desaparecer otra vez en seguida, absorvida al conjuro de una voluntad de perfección que nunca descansaba.
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, p. 125)

Como puede observarse, se fija la atención en un objeto que es meticulosamente descrito en todos sus detalles. Al igual que ocurría con la focalización interna, hay que hablar en este caso de la influencia cinematográfica, ya que se le intenta dar un valor relevante a lo visual, a la imagen. De esta forma la focalización externa cumple un papel de recreación minuciosa del objeto:

> Noriega, al hablar, mantiene la mano derecha metida en el bolsillo de la chaqueta, y mueve la izquierda, cerrada sobre el pitillo, de arriba abajo: el humo crea en el aire serpientes onduladas, círculos, espirales. Inclina un poco la espalda, y en los ojos y en la boca exhibe todos los matices de su sonrisa. La luz de la lámpara de pie ilumina el tercio interior de la cortina, sobre cuyos pliegues traza una curva.
>
> (G. Torrente Ballester, *Off side*, p. 43)

En este ejemplo puede establecerse fácilmente la comparación de este «punto de vista» y el de una cámara (o, para ser más precisos, de un objetivo) que se centra con precisión sobre determinada materia y que, en ocasiones, no permanece fija, sino que va «moviéndose» para darnos una imagen certera del conjunto. Podemos ver, en este sentido, esta secuencia:

> La carretera serpentea ya el corazón de la serranía. A los medios repechos suceden los badenes, y a los badenes las cerradas curvas en la espiral subida del puerto montañero salpicado de manchas bermejas, de azules, gualdas o leonadas manchas de las camioneras cabinas, o de los largos remolques y las pesadas carrocerías —entoldadas de embreadas lonas, o soldadas de chapas purpurinas cruzadas de negras letras de palo seco o redondillas amarantas, estibando maderas, fibrocementos, utillajes, sacos de pienso, o enclaustrando aceites, botellas de agua mineral, pescado, reses congeladas o cerdos en salazón— que bajan a coronar el asfalto de las pendientes, sorprendiendo el vuelo de las pajaritas rieras y silenciando el piar sonoro de los piñoneros y los estorninos.
>
> (A. Grosso, *Guarnición de silla*, p. 54)

Su cometido, en cualquier caso, es poner en primer plano, en determinado momento de la historia, un objeto concreto; de ahí que en

algunas ocasiones se intente dar relevancia a la pura información, más que a una imagen específica:

> El café de madame Berger tenía forma rectangular y ocupaba una superficie bruta de ochenta y seis metros cuadrados. Su mobiliario se componía de nueve mesas, dos bancos laterales y un número variable de sillas que oscilaban entre treinta y treinta y cinco. Sus luces eran de neón y sus paredes estaban adornadas con espejos, etiquetas, calendarios, botellines y el texto imprescindible de la Loy de Repression de l'Ivresse Publique.
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 280)

En principio, cabe hablar de la focalización externa, al igual que hemos hecho con la focalización cero, como un recurso subsidiario, o de apoyo, ya que cubriría momentos muy específicos de la historia en que ésta se detiene para marcar un aspecto mucho más concreto. Así, el papel desempeñado por la focalización externa en estos casos puede ser el de perfilar el entorno en que va a situarse la historia:

> —Puede dejarnos aquí mismo. En la esquina.
>
> El taxista arrimó a la acera y paró el contador. Luego miró por el espejito, mientras decía en voz alta el precio marcado: treinta y cinco pesetas. El hombre moreno, de bigote, que en todo el trayecto no había despegado los labios, permanecía inmóvil mirando el barrio a través de la ventanilla. Fue la chica, que desde que mandó parar había adelantado el cuerpo y revolvía en el bolso buscando el monedero, quien pagó con buena propina y se bajó rápidamente la primera.
>
> (C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, p. 11)

Es la función predominante en las primeras páginas de *Cinco horas con Mario*, de M. Delibes, cuyo cometido básico es introducir el «escenario», la situación previa, que va a dar lugar al monólogo-reproche-confesión de la protagonista ante el cadáver de su marido:

> Valentina se incorpora, le pone una mano en la nuca y le ayuda a tenderse de nuevo; luego, la cubre con la colcha blanca suavemente. Permanece de pie, Valentina, y observa en derredor, los lacios grabados de flores, el crucifijo sobre la cama y, a sus pies, la raída alfom-

> bra llena de huellas del tiempo, cubriendo un rectángulo de entarimado. Avanza despacio, silenciosamente por ella y se analiza, a la media luz de la habitación, en la luna del armario, primero de frente, luego de perfil, palpándose por tres veces el vientre levísimamente combado. Sus labios dibujan un gesto de desagrado. Al volverse, sus ojos tropiezan de nuevo con el libro, el tubo de Nasopit, el frasco de Sedanil, el pequeño manojo de llaves, el monedero y el viejo despertador. Suspira imperceptiblemente. Carmen ha vuelto a cubrirse los ojos con el antebrazo blanquísimo. Se sienta de nuevo.
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 25)

Esta vez, las influencias de este recurso narrativo quizá haya que buscarlas más en el lenguaje dramático escrito, donde, antes de introducir el diálogo de los personajes, se traza el contexto en que ésta va a producirse. Es la formulación que encontramos en algunos momentos de *Don Juan*, de Torrente Ballester:

> Reapareció el escenario del primer cuadro. Luz de bujías. La escena, sola. Fuera, sonaron las nueve en un reloj de torre, y casi en seguida, la música de una charanga de violines llenó los ámbitos del teatro. Al mismo tiempo se oyeron golpes en la puerta. Atravesó la escena un criado desconocido, y abrió. Entraron, uno a uno, los músicos. Llevaban puestos antifaces y seguían tocando. Eran hasta cinco: primer violín, segundo, violoncello, viola y contrabajo. Detrás de ellos entró un sexto personaje, también enmascarado, con papeles de música y atriles.
>
> A una señal del primer violín, que gobernaba el cotarro, dejaron de tocar.
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 322)

En este caso lo que se ha hecho, tomando como modelo el lenguaje dramático, ha sido convertir en narración esa información añadida que son, en definitiva, notas marginales que dan pistas al director y a los actores para poner en escena la obra. Sin embargo, en este otro ejemplo del año setenta y dos, se trata de subrayar mucho más explícitamente esta conexión con lo dramático reproduciendo, incluso tipográficamente, las convenciones del género (paréntesis, subrayado...):

SUPREMO MAGISTRADO *(Con voz solemne, pero sin levantarse).* –Celebramos hoy sesión extraordinaria sin el Acusado y de acuerdo con lo previsto en el orden del proceso. El motivo es una comunicación recibida por el señor Diputado representante de las Naciones. Se inicia, pues, la sesión con su palabra.
DIPUTADO *(Mira, responsabilizado, a todos los miembros del tribunal. Tose un poco. Comienza a escucharse la música de fondo, suave pero patéticamente).* –Señores, ayer...

(A. Prieto, *Secretum*, p. 171)

No obstante, lo más habitual en estos casos es que la focalización externa establezca el contexto de situación de un diálogo:

–No quiero volver a casa. –Sus manos resbalan por la reja, retrocede un poco y guarda silencio. Su cabeza queda envuelta en sombras, no se distingue su rostro. Montse aplasta el cuerpo contra la reja, escrutando la penumbra, sumergiéndose en ella para aislarse, como en un confesionario. Él añade–: Ni siquiera me has escrito.

(J. Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, p. 76)

Sin embargo, no siempre se presentan las cosas con la suficiente claridad como para hablar con total convencimiento de focalización externa. A veces es difícil establecer nítidamente la separación respecto a la focalización interna:

El roce del crucifijo. El ruido del picaporte al girar. Los pasos avanzando por el pasillo, rápidos, para alejarse.
–Suba hasta Ti, Señor, la oración vespertina...
Su voz tranquila, indiferente, desde el final del pasillo.
–... descienda sobre nosotros Tu misericordia.
No pude contestar.
Tenía una mano sobre el pecho. Decúbito supino. La boca ocupada por los caramelos baratos...

(E. Quiroga, *Escribo tu nombre*, p. 48)

En este caso, la ausencia de verbos, el predominio de las imágenes visuales, apuntan a una restricción evidente de la información, pero, posteriormente, la percepción auditiva, y en último extremo la presencia del verbo en primera persona, nos hacen pensar en una focalización interna que se ha llevado a sus últimas consecuencias. Esta

misma situación se da en la siguiente secuencia de *Cinco horas con Mario*:

> Mario se va pasillo adelante. Tiene unos andares extraños, entre cansinos y atléticos, como si le costase dominar su propia fuerza. Carmen se vuelve y entra al despacho. Vacía los ceniceros en la papelera y la saca al pasillo. Con todo, huele a colillas allí, pero no la importa. Cierra la puerta y se sienta en la descalzadora. Ha apagado todas las luces menos la lámpara de pie que inunda de luz el libro que ella acaba de abrir sobre su regazo y cuyo radio alcanza hasta los pies del cadáver.
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 37)

A pesar de cierto objetivismo en la descripción se pueden notar aquí determinadas afirmaciones (la forma de andar de Mario, el olor a colillas) de las que sólo puede ser responsable un focalizador concreto que podríamos identificar con Carmen, la protagonista de la novela, o incluso, si pensamos en la focalización cero, con un narrador que va seleccionando la información pero cuya presencia parece delatarse en algunos momentos, al introducir, por ejemplo, determinados tiempos verbales: *ha apagado*. Menos fácil resulta la distinción cuando no se dan índices como los que hemos visto en estos ejemplos, y la secuencia se configura a partir de imágenes superpuestas, expresadas por la suma de nombres que tratan de dar una serie de pinceladas básicas para caracterizar un objeto determinado:

> Una bocacalle. Los pies metidos en el barro de una poza en la calzada. Unos bigotes blancos, una manta de vicuña, unos ojos azulinos como bajo el ala del sombrero, y detrás, los cuatro perros negros alineados. La Manuela retrocedió.
>
> (J. Donoso, *El lugar sin límites*, p. 31)

Por otro lado, se dan casos en que la focalización cero parece tener una clara conexión con la focalización externa. Uno de los criterios para distinguir a una de otra sería la presencia clara de un narrador que rompe en cierta medida ese objetivismo narrativo, expresado, por ejemplo, por las adjetivaciones con que se nos presenta lo que está sucediendo ante sus ojos. Presencia que contribuye también, en cierto

modo, a otorgar ese «tono narrativo» a la secuencia, y que apunta a una focalización cero:

> Al pie de la escalera de la ermita de los Carmelitas, hay una fuente pública en medio de un charco en el que chapotean niños con los pies descalzos: rosa púrpura de la mercromina en nerviosas espinillas soleadas, en rodillas mohinas, en rostros oliváceos de narices chatas, pómulos salientes y párpados de ternura asiática. Más arriba el polvo, el viento, la aridez.
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 25)

Como podemos observar, tal secuencia contrasta con ese objetivismo de la focalización externa estricta en que el objeto presentado se aísla prácticamente de la narración, de la historia en que se inserta, al fin y al cabo podemos considerar la focalización externa como la fórmula que más se aleja de la narración propiamente dicha. Y es esto, concretamente, lo que nos va a hacer reflexionar en las líneas siguientes.

No hemos hecho mención hasta el momento de una circunstancia que hay que tener muy en cuenta en el desarrollo y aplicación de este procedimiento en la década de los sesenta. Se trata de la influencia evidente del «nouveau roman» francés, que se dejó sentir de forma notoria en España, y que apenas tuvo un desarrollo parecido en Hispanoamérica. Esta nueva formulación narrativa pretendía, como argumentaba algún crítico: «escribir una novela puramente ontológica, fenomenológica» [17], intenta ofrecernos la imagen de un mundo superficial, donde nada parece tener más profundidad que la expresada por lo externo. El resultado es un texto que prescinde prácticamente de la anécdota que da cuerpo a una historia, donde los personajes y los propios objetos pierden profundidad para mostrarse en su forma externa, visible. El propio objeto agota en sí mismo la acción, en esa especie de exaltación de lo concreto.

Una de las novelas que sigue, casi al pie de la letra, los postulados establecidos por los teóricos franceses del «nouveau roman» es *Inventario base*, de J. C. Trulock, que se va articulando a partir de un hilo

[17] Puede verse al respecto la obra de L. Pollmann *La «nueva novela» en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1971, p. 146.

narrativo trivial: un día en la vida de una familia prototipo española, en la que no va a ocurrir nada. Veamos una cita:

> Entre los segundos cuarterones de ambas filas, empezando por abajo y en el centro geométrico del espacio que queda entre ellas, hay un pirindolo de metal un poco desproporcionado con respecto a lo que le rodea, a la puerta (aunque ésta tenga unas medidas que a la vista da la sensación de jorobada u otro adjetivo no relacionado con la descripción normal de una puerta). Este pirindolo resulta además incómodo de agarrar, pero a pesar de ello es necesario para abrir la puerta sin hacer ruido que puede despertar al niño.
>
> (J. C. Trulock, *Inventario base*, p. 9)

Como puede observarse, se hace una descripción exhaustiva de una puerta, dándole entidad narrativa a una realidad concreta que no posee otra significación que no sea la de su propia materialidad. Nos encontramos con un intento de hacer relevante lo trivial. Es, a fin de cuentas, lo que ha dado título a la novela, que está configurada en función de los objetos, o personas (no podría hablarse con propiedad de personajes), que entran dentro del área acotada por el autor. Lo único que parece preocuparle es la descripción en sí:

> La mujer siente algún cambio cerca de ella. Se mueve, rosma, chisquea con la boca, sigue durmiendo, se da la vuelta. Él le empuja un pie con el suyo con cierta suavidad. Es la hora del cambio de postura en la cama y toda la familia se mueve. Los ruidos, las formas, la rapidez, las posturas intermedias diferencian un dormir de otro.
>
> (J. C. Trulock, *Inventario base*, p. 80)

No obstante, no deja de ser un ensayo experimental, que trasluce más que nada la intención de ponerse al día partiendo de las técnicas en estos años más innovadoras. En este sentido cabe destacar un hecho que, aunque anecdótico, tiene interés para explicar estos cambios narrativos: en 1967, G. Torrente Ballester traduce una obra francesa [18] donde se explican pormenorizadamente los nuevos procedimientos; dos

[18] Concretamente, el libro de J. Block-Michel *Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman*, París, Gallimard, 1963.

años más tarde publica su novela *Off side*, que es, de las suyas, la que hace un uso más explícito de la focalización externa; podemos ver un ejemplo que lo ilustra:

> Salta una chica vestida de un duffle-coat oscuro, con la capucha echada. El conductor baja el bulto con muchas precauciones y lo deja apoyado en la cristalera de la tienda. La chica saca dinero y paga. El conductor lleva la mano a la gorra, sonriente la cara chuleta. La chica se acerca a la puerta, y abre: penetra una ráfaga fría con gotas de lluvia que estremece a la viuda.
>
> (G. Torrente Ballester, *Off side*, p. 11)

La conexión entre ambos hechos (traducción y aplicación concreta a una obra) parece evidente. El escritor, sin embargo, no se queda exclusivamente en la literalidad del procedimiento e introduce la ironía, con lo cual saca partido humorístico del objetivismo a ultranza:

> Allones se ha sentado. Noriega, frente a él, busca el arrimo de la mesa. El ojo derecho de Allones, aquietado, permanece ahora en posición simétrica al izquierdo. La asimetría se origina, ante todo, en la diferencia de tamaño; luego en el contraste de quietud y movimiento; por último en la coloración. En el ojo izquierdo de Allones el verde parece gris, y el blanco de la esclerótica amarillea: en el derecho, en cambio, la vivacidad del verde, su brillo como de esmalte, apoya su realce en el negro absoluto de la niña y en el rojo fluvial de las venas que abarcan la esclerótica.
>
> (G. Torrente Ballester, *Off side*, p. 81)

En España, además, se inicia otro tipo de objetivismo que, centrado en la focalización externa, se separa en cierta medida de los postulados del «nouveau roman». El autor se acerca al objeto con un interés puramente científico, y no ya con la «ingenuidad» de quien quiere dar relevancia a lo cotidiano (postura de los «nuevos novelistas» franceses). Es una fórmula que encontramos ya en *Tiempo de silencio*:

> Las dimensiones de la celda son más o menos las siguientes. Dos metros cincuenta de altura hasta la parte más alta de la semicúpula; un metro diez desde la puerta hasta la pared opuesta; un metro sesenta en sentido perpendicular al vector anteriormente medido. Dadas estas

> dimensiones, un hombre de envergadura normal sólo puede estirar a la vez los dos brazos —sin tropezar con materia opaca— en el sentido de las diagonales...
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, pp. 171-172)

Esto nos pone en contacto con otros tipos de lenguaje que constituirían, tal como decíamos en un apartado anterior, una nueva *modalidad narrativa*, más cercana al ensayo que a la narración:

> La Sierra de Región —2.480 metros de altitud en el vértice del Monje (al decir de los geodestas que nunca la escalaron) y 1.665 en sus puntos de paso, los collados de Socéanos y la Requerida— se levanta como un postrer suspiro calcáreo de los Montes Aquilanos, un gesto de despedida hacia sus amigos continentales, antes de perderse y ocultarse entre las digitaciones portuguesas...
>
> (J. Benet, *Volverás a Región*, p. 39)

La focalización externa ha sido, pues, uno de los modos habituales de canalizar ese experimentalismo (muchas veces puramente mimético), que intentaba abrir el texto narrativo a nuevas técnicas. Junto a esa última tendencia que hemos reseñado, caracterizada por un objetivismo científico y que tiene algunas manifestaciones muy concretas a lo largo de la década, tenemos el objetivismo asignificativo (valoración del objeto en sí mismo y no en tanto significa o tiene un valor en relación con el resto) procedente del «nouveau roman» francés, que empieza a desarrollarse plenamente en la novela española en la segunda mitad de la década (por ejemplo, a partir de *Cinco horas con Mario*, de 1966, por citar una obra representativa), aunque su productividad no ha sido, ni mucho menos, similar a la que ha tenido en Francia, ya que, salvo en contadas ocasiones, su uso ha ido compaginando con otros tipos de focalización. Por otro lado, su área de influencia se ha visto reducida, en gran medida, a la narrativa española (en Hispanoamérica su empleo es mucho más reducido y con una función más claramente secundaria).

### *La ausencia de punto de vista*

Cuando el escritor propone al lector un punto de vista determinado, lo que hace en definitiva es proponerle un *juego de identificacio-*

*nes*, por el que el lector se pone en manos del escritor que le lleva por donde quiere. En tanto se deja llevar, el lector va «identificándose» con los distintos focalizadores, que le hacen percibir a través de su visión particular, y así captar la historia tal y como ha sido concebida por su autor. De esta forma, en el relato tradicional no se puede decir que no haya una focalización específica, sino más bien que un narrador, que se sitúa por encima de los hechos que va contando, asume, o al menos está en condiciones de asumir la historia desde los diferentes puntos de vista posibles; el narrador en este caso tiene la versatilidad suficiente como para convertirse en focalizador de cada momento preciso de la historia que cuenta.

La pregunta que cabe plantearse es ésta: ¿podría hablarse de un relato donde no existiera punto de vista? Ya hemos visto que también la focalización externa supone una toma de postura, la objetividad estricta también viene ya dada, como fórmula concreta en que se «imponen» al lector unos hechos desde su más «descarnada» existencia. El propio objetivismo se convierte en una toma de postura, en otra «imposición» al lector; cuando se cuenta algo es imposible sustraerse a un «modo» concreto de hacerlo.

A pesar de ello sí que hemos encontrado, dentro de las novelas estudiadas, algún ejemplo de lo que podríamos llamar *ausencia de focalización*. Una gran parte de la novela *La traición de Rita Hayworth*, de M. Puig, está configurada prescindiendo de todo tipo de focalización; la razón fundamental es que no existe narrador de ningún tipo que sirva de nexo de unión de las secuencias, que son, sin más, relatos de palabras que van dando cuerpo, por sí mismos, a la historia. Podemos ver en esta línea el siguiente ejemplo:

> —Porque somos sirvientas se creen que nos pueden levantar las polleras y hacernos lo que quieran.
> —Yo no soy sirvienta, soy niñera del nene y nada más.
> —Ahora porque sos chica, después vas a ser sirvienta.
> —No hables tan fuerte que se va a despertar el nene.
> —Pero nunca te vuelvas a tu casa sola de noche por esas calles de tierra.
> —Las enfermeras del hospital que se vuelven a la noche viven todas por las calles de tierra y lo mismo se vuelven solas.
>
> (M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, p. 22)

Sin embargo, este planteamiento narrativo no se reduce únicamente a esta novela. Se da también, aunque de una forma más marginal, en otra obra anterior, *Tres tristes tigres*, de G. Cabrera Infante, publicada en 1964.

De nuevo tenemos aquí un detalle más que viene a subrayar la unidad entre cuestiones de *voz* y cuestiones de *modo*: la ausencia del narrador en determinado relato, de alguien que «cuente» de una u otra forma la historia, parece llevar aparejada la ausencia de focalización. Son las propias palabras de los personajes las que configuran un relato donde ha desaparecido el resto de la información. En último extremo se deja al criterio del lector el suplir esta ausencia: puesto que todo tipo de focalización lo que trata de fomentar en el lector es ese *juego de identificaciones* con lo que se le está contando, es el lector el que ha de reconstruir en este caso el entorno que sitúe esa acción sin marco explícito.

### *Algunas alteraciones*

Ya hemos visto cómo, habitualmente, el relato está configurado no por un único tipo de focalización, sino que dentro de él se suele dar un «mosaico» de focalizaciones que van mostrando la información necesaria en cada momento de la historia. De aquí que sean habituales esos cambios en que, por ejemplo, se inicia un pasaje con una focalización externa, o focalización cero, ofreciendo una visión general de los hechos, para luego derivar, mediante una focalización interna, en la visión concreta de uno de los personajes.

Se puede hablar, sin embargo, de *alteraciones* en la focalización, aludiendo a esos cambios específicos que se producen de forma aislada en un contexto en que existe un punto de vista muy determinado, de tal forma que rompen la unidad de la secuencia momentáneamente. Tales alteraciones estarían orientadas en dos sentidos diferentes, según sea el grado de la información aportada:

a) Se puede dar más información de la que cabría esperar en ese momento, teniendo en cuenta la focalización de la secuencia.

b) Se puede ocultar determinada información que debería ofrecerse para la total comprensión de los hechos.

Aunque los nombres en esta ocasión son lo de menos, en el primer caso se habla de *paralepsis*, y en el segundo de *paralipsis*.

En muchos casos es difícil decidir cuándo se dan realmente estas alteraciones; si hemos dicho que son muy frecuentes los cambios en el punto de vista, cabe preguntarse si no estaremos planteando una distinción irrelevante en el análisis, ya que sería muy difícil establecer cuándo existe una alteración de este tipo y no un cambio de focalización. Trataremos de ver que sí puede ser interesante establecer la diferencia entre ambos procedimientos.

a) Cuando se cuenta demasiado

Para especificar desde el principio este fenómeno por el que se introduce en el texto un «plus significativo», vamos a ofrecer un primer ejemplo que tomamos de *La muerte de Artemio Cruz*, de C. Fuentes:

> «—¡Abajo, Lorenzo, abajo, mexicano!».
>
> Abajo, abajo, Lorenzo, y esas botas nuevas sobre la tierra seca, Lorenzo, y tu fusil al suelo, mexicano, y una marea dentro de tu estómago, como si llevaras el océano en las entrañas y ya tu rostro sobre la tierra con tus ojos verdes y abiertos y un sueño a medias, entre el sol y la noche, mientras ella grita y tú sabes que al fin las botas le van a servir al pobrecito Miguel con su barba rubia y sus arrugas blancas y dentro de un minuto Dolores se arrojará sobre tí, Lorenzo, y Miguel le dirá que es inútil, llorando por primera vez, que deben seguir el camino, que la vida está al otro lado de las montañas, la vida y la libertad, porque sí, esas fueron las palabras que escribió: tomaron esa carta, la sacaron de la camisa manchada, ella la apretó entre las manos, ¡qué calor!, si cae la nieve lo sepultará, cuando lo besaste otra vez, Dolores, arrojada sobre su cuerpo y él quiso llevarte al mar, a caballo, antes de tocar su sangre y dormirse contigo en tus ojos... qué verde... no te olvides.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 161)

Partiendo de una focalización interna centrada en Lorenzo se nos describe su muerte, que no se queda únicamente en la sensación física de éste al recibir el disparo, sino que está completada por las sensacio-

nes suscitadas a su alrededor y que, para marcar ese distanciamiento del personaje respecto a lo que ocurre en torno a él, están expresadas mediante verbos en futuro. En último extremo se da la convergencia en una focalización cero que hay que achacar a un narrador; *tomaron esa carta, la sacaron de la camisa manchada, ella la apretó...*, para concluir después con la focalización interna, expresada en monólogo interior, de otro personaje, Dolores: *él quiso llevarte al mar...*

Es más frecuente la paralepsis (el «exceso» de información) en algunas novelas en que el narrador está en primera persona y actúa como focalizador en gran parte de la historia. Se produce con ello cierto dualismo entre este narrador/personaje que actúa desde dos posturas distintas: por un lado como narrador que conoce los hechos y los cuenta, por otro lado como personaje que está configurando la historia y, por lo tanto, tiene una información más restringida. Cuando se produce una interferencia entre ambos es, habitualmente, porque el narrador da una justificación *a posteriori*, o anticipa determinado hecho que no podemos deducir de ese momento concreto de la historia, pero que nos va a dar la clave para entenderlo de forma precisa. Veamos un ejemplo:

> Digo estas cosas porque, pasados muchos años después de la tarde en que Bernardo y mi padre se conocieron en el jardín de casa, he podido llegar a entender la importancia que tuvieron aquellos acontecimientos en la iniciación de mi vasallaje a Bernardo.
>
> (C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, p. 144)

Este hecho le permite al autor establecer nítidamente ese doble plano (que podríamos llamar *metanarrativo*), en que el personaje se expresa a través de una formulación en cierto modo ingenua en cuanto tal personaje protagonista de una historia, pero a la vez, se expresa como narrador, que conoce perfectamente los hechos y puede manejarlos a su antojo. Este recurso está muy marcado en la novela *Escribo tu nombre*, de E. Quiroga, donde se nos cuenta la historia de una niña en un internado religioso, niña que en el momento preciso de la enunciación es la mujer madura que, asumiendo el papel de narradora, recupera esa historia:

> Algún día escribí «libertad». Mucho más tarde. No aquel invierno primero del colegio ni el siguiente. Escribíamos en los cristales, sobre el cuajado del frío o el vaho de la lluvia, o nuestro aliento. Echábamos el aliento y escribíamos encima con el índice, abriendo aquel camino sinuoso y fuerte que formaban las letras...
>
> (E. Quiroga, *Escribo tu nombre*, p. 13)

Cabe añadir, no obstante, que se puede utilizar este procedimiento (al igual que veremos en el caso de la paralipsis) para suscitar cierto suspense en la historia, anunciando un tema que no va a ser tratado en toda su extensión en ese momento de la historia. Así lo encontramos en *El lugar sin límites*, de J. Donoso, donde se alude a una misteriosa apuesta que va a cambiar radicalmente la vida de los personajes: la primera noticia sobre este acontecimiento se da, en un primer momento, de forma muy escueta, más adelante será la materia narrativa de un amplio capítulo:

> Haber creído que porque la Japonesita Grande lo hizo propietario y socio de la casa en la famosa apuesta que gracias a él le ganó a don Alejo, las cosas iban a cambiar y su vida a mejorar.
>
> (J. Donoso, *El lugar sin límites*, p. 70.)

b) Cuando se oculta información

Respecto a la *paralipsis*, en que el autor «hurta» al lector determinada información, suele ser cauce por el que se pretende producir determinado efecto narrativo. A veces puede ser el modo de expresar cierto experimentalismo, como podría pensarse de este caso de *Tiempo de silencio*:

> Se acercó sonriente:
>
> —¿Por quién pregunta?
>
> —No. No se puede.
>
> —¿Usted qué es de él?
>
> —No. No puedo decirle nada.
>
> —¿Usted qué es de él?
>
> —No se apure, señorita. Todo acaba siempre arreglándose. Se lo digo yo que las he visto de todos los colores.

—No puedo pasarle ningún recado.
—No. No es grave.
—Todos están incomunicados las sesenta y dos horas.
(L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, pp. 181-182)

En este caso es la manera de referir la nula atención que le prestan a un ciudadano en una comisaría: sólo se nos ofrece la intervención del policía, que se supone es parte de un diálogo que no se nos da completo.

Habitualmente la paralipsis se utiliza para introducir el suspense dentro de la narración. A veces es clara esa falta de información en el propio texto, puesto que la omisión apunta directamente a uno de los componentes básicos del relato, por ejemplo, el narrador. En *La ciudad y los perros*, de M. Vargas Llosa, una serie de parágrafos nos van presentando a un personaje en su niñez. Se trata, no cabe duda al respecto, de uno de los cadetes de la Academia Militar Leoncio Prado, sin embargo, se oculta deliberadamente su personalidad: no sabemos quién es. Al lector, en este caso, no le queda otra solución que deducir por su cuenta quién puede ser, estableciendo las identificaciones con los distintos personajes conocidos de la historia. Sólo muy avanzada la novela, obtenemos la información: se trata del Jaguar. Este «juego» del autor no es meramente lúdico, sino más bien estratégico: la personalidad del Jaguar en los parágrafos que nos cuentan su niñez (que en el lector causa cierta simpatía), dista mucho de tener ese carácter hosco y hostil de su adolescencia, que se nos ha presentado en la primera parte de la novela. Sólo cuando tal personaje empieza a «humanizarse» ante nosotros, el autor se «atreve» a presentárnoslo en toda su trayectoria personal. Algo muy similar ocurre en la última parte de *El siglo de las luces*, que nos oculta determinada información en el desenlace de la historia:

> Un concertado jaleo de tacones pegaba recio, a compás de guitarras, en el suelo del piso principal, cuando el viajero, sacando un brazo aterido del hato de mantas escocesas que lo envolvían, alzó el pesado martillo del aldabón con figura de Dios de las Aguas que adornaba la gran puerta que daba a la calle de Fuencarral. Aunque el toque retumbara adentro, como un disparo de trabuco, arreció el alboroto de arriba con la añadidura de una trasnochada voz de sochantre que en vano trataba de agarrar la tonada cabal del *Polo del*

> *Contrabandista.* Pero la mano, ardida por el bronce quemante de tanto frío, seguía golpeando, a la vez que un pie calzado de espesas botas pegaba en la madera de la puerta, haciendo caer morcellas de cierzo sobre la piedra helada del umbral. Al fin crujió un batiente, movido por un fámulo aliento avinado que arrimó la luz de un candil a la cara del viajero. Al ver que la cara se le parecía a la del retrato que arriba colgaba de un testero, el criado, sobrecogido por el susto, hizo pasar al temible aguafiestas, deshaciéndose en disculpas y explicaciones.
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 349)

Esta vez la omisión cubre el nombre de un personaje misterioso, *el viajero*, que indaga sobre el destino de dos de los protagonistas, Esteban y Sofía, cortando así la sagacidad del lector, que podría interpretar el desenlace final, a la luz de este dato clave.

En otras ocasiones, la *paralipsis* tiene un carácter textual, es una omisión latente en todo el texto cuya solución está ligada al desarrollo y conclusión de la novela. De esta forma, en *Cinco horas con Mario* el reproche sostenido durante toda la novela por Carmen ante el cadáver de su marido, Mario, adquiere su justificación ante la confesión final de la protagonista que le ha ocultado una infidelidad. De igual manera, la configuración mítica de *Cien años de soledad*, con su carácter circular que va dando cuerpo a la historia desde la subjetividad temporal, se explica por la naturaleza de su narrador, Melquíades:

> La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando se dejó confundir por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 333)

# TERCERA PARTE

# LA «VOZ» EN LA NOVELA

> Cansadamente. Pero la mano, ayudada por el bronce quemante de tanto frío, seguía golpeando, a la vez que tacones erizados de espesas botas negras en la madera de la puerta, haciendo crecer morcillas de cierzo sobre la piedra helada del umbral. Al fin crujió un batiente, movido por un tímido aliento avinado que arrimó la luz de un candil a la cara del viajero. Al ver que la cara se le parecía a la del nene que antes colgaba de sus brazos, el criado, sobrecogido por el susto, hizo crecer el terrible aspaviento, deshaciéndose en disculpas y exclamaciones.
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 349)

Esta vez la omisión cubre el nombre de un personaje misterioso, el viajero que indaga sobre el destino de dos de los protagonistas, Esteban y Sofía, contando así la expectativa del lector, que podría interpretar el desenlace final, a la luz de este dato clave.

En otras ocasiones, la paradoja tiene un carácter textual, es una omisión latente en todo el texto cuya solución está ligada al desarrollo y conclusión de la novela. De esta forma, en *Cinco horas con Mario* el resentido soliloquio durante toda la novela por Carmen ante el cadáver de su marido, Mario, adquiere su justificación ante la confesión final de la protagonista que se ha realizado una infidelidad. De igual manera, la configuración mítica de *Cien años de soledad*, con su carácter circular que va dando cuerpo a la historia desde la subjetividad temporal, se explica por la naturaleza de su narrador, Melquíades:

> La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando lo dejó aturdido por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 350)

## I. INTRODUCCIÓN

«La pasión de Bastián Baltasar Bux son los libros» es la frase con que comienza la obra de Michael Ende *La historia interminable.* Es el principio de una historia bastante peculiar. Bastián es, como nosotros podríamos serlo, lector de un libro que ha atraído particularmente su atención; pero esta vez no ocurre como en otras ocasiones, se da cuenta de que aquél no es un libro más; conforme avanza en su lectura va notando, lleno de perplejidad, que queda atrapado por el relato que está leyendo, llega a ser uno de los personajes. La propia acción lo atrae hacia sí, de tal forma que se convierte en protagonista de ella: su vida queda inevitablemente ligada a esa historia que, casi por casualidad, cayó en sus manos. Este ejemplo nos puede servir de parábola para iniciar esta parte de nuestro trabajo.

Cuando abrimos una novela y empezamos a leerla, también nosotros nos salimos de lo cotidiano para introducimos en el ámbito de la ficción, y para ello nos ponemos a la escucha. Comienza un acto de comunicación, en el que tendremos que tomar parte activa: un autor nos quiere hacer partícipes de un mundo ficticio, quiere compartir con nosotros una historia, y para eso necesita que nosotros participemos de ella, al menos continuando con su lectura.

Hay que entender, pues, el relato como la concreción de un acto de comunicación, por el que un sujeto cuenta algo a un destinatario. Si hasta ahora nos hemos detenido en el análisis de ese «algo», de ese discurso narrativo, es el momento de centrarnos en el sujeto y en el destinatario que lo constituyen como tal, es decir, de esa enunciación

particular que hemos llamado *narración*. La narración apunta explícitamente a la misma acción de contar, y no al resultado final de esa acción que sería el relato, el discurso narrativo ya emitido.

No hemos de perder de vista que nos encontramos con un contexto general de comunicación. Cuando accedemos a la narración, nos internamos en un texto de ficción [1], emitido por un sujeto. Alguien ha recreado un mundo, y nos lo ofrece para nuestra consideración. Este «alguien», denominado *narrador*, es el encargado de dar forma a un universo específico con el que interesar a otro. Por tanto, dentro de la narración existirían dos protagonistas específicos: el narrador y el destinatario, y un objeto: el discurso narrativo, que es el punto de conexión entre ambos.

No obstante, cabe hacer una distinción que creemos importante: hay que diferenciar claramente entre quién cuenta, es decir, el *narrador*, y quién es el responsable último del texto narrativo, es decir, el *autor*. La figura del autor nos situaría, como veremos más adelante, en un nivel distinto del análisis, y que está por encima del nivel que estamos tratando en este momento. Es al autor, el escritor, al que hay que atribuir la responsabilidad última de todo lo que estamos separando en elementos para su estudio; sin embargo, su personalidad específica no nos interesa en este momento, ya que, dentro del relato su importancia estructural es irrelevante. Sí nos interesa algo más concreto y por decirlo así, más palpable en la obra literaria: los «disfraces» que ese autor va escogiendo para irnos transmitiendo el texto narrativo, es decir, el narrador o narradores, que son, dentro de la ficción, los responsables de lo que en ella se nos cuenta.

Todo ello lo englobamos dentro del ámbito de la *voz*. La *voz* se ocupa de estudiar los fenómenos relacionados con la narración, y las circunstancias o circunstantes que rodean este hecho de comunicación, es decir, el sujeto que se «responsabiliza» de ello, al que llamamos *narrador*, el destinatario de la enunciación, al que se llama, convencionalmente, *narratario*, así como las relaciones establecidas entre todos estos factores, y las que cada uno de ellos establece a su vez con el enuncia-

[1] Utilizamos aquí el término *ficción* en un sentido más amplio; por consiguiente, no como sinónimo de *fingido*, o como opuesto a verdadero, ya que, obviamente, cuando contamos algo que nos ha ocurrido, estamos ante una narración.

do, lugar donde tales relaciones se ven reflejadas. Esto será lo que iremos viendo en esta tercera parte de nuestro estudio.

## II. ¿Qué entendemos por narrador?

Quizá una de las cuestiones previas y posiblemente más importantes que un escritor debe resolver a la hora de componer una historia es buscar el «disfraz» adecuado para presentarla al lector, es decir, crear la figura de un narrador específico que cuente aquello que él quiere contar. Podrá ser o no uno de los personajes, pero habrá de asumir dentro del relato, la responsabilidad de lo contado.

Consideramos, pues, como *narrador* a aquella categoría que, dentro del discurso narrativo, asume el papel de sujeto de la enunciación, y, por lo tanto, tiene como función primordial la de contar. Analizando más detenidamente cómo está configurada, llegamos a la conclusión de que tal categoría se concreta en una de las tres personas gramaticales: *yo, tú, él.* De la misma forma que una historia ha de ser contada desde un tiempo verbal determinado, también ha de ser asumida por un sujeto expresado mediante una persona gramatical. Hay que contar desde un tiempo y desde una persona específica, no cabe otra posibilidad, la naturaleza del idioma así lo exige; sin embargo, la elección no es indiferente, siempre trae consigo una serie de repercusiones que orientan el relato hacia una u otra dirección.

La persona, por consiguiente, es un factor estructurador del discurso narrativo, y permite dos orientaciones: emprender un relato más, llamémoslo así, personalizado, con la primera y la segunda persona, o un relato «más impersonal»: desde la tercera persona.

Sin embargo, quizá es más operativa otra relación: la establecida entre tal narrador y el relato que emite, que distingue entre dos actitudes narrativas: que sea un narrador ajeno a la historia, o bien un narrador implicado directamente en ella, ya que coincide con uno de los personajes. De esta forma, un narrador que cuenta una historia propia o que ha vivido como testigo directamente, se convertiría en un *narrador homodiegético*, mientras que un narrador que contara la historia de unos personajes, independientemente de su vivencia de los hechos, se convertiría en un *narrador heterodiegético.*

Antes de pasar a analizar estos tipos de narradores, conviene ahondar en una relación importante: la establecida entre el escritor y el narrador. Aunque de hecho pueden coincidir en una misma persona ambas categorías (autor y narrador), su función estructural dentro del relato es diferente. Así pues, incluso desde el punto de vista ideológico, no cabe achacar al autor las formulaciones que pertenecen al narrador exclusivamente, de igual forma que no todos los personajes son, ni tienen por qué serlo, un reflejo del escritor que los ha creado [2]. Es muy ilustrativa la afirmación que da a este respecto Óscar Tacca: «El narrador no tiene una *personalidad*, sino una misión, tal vez nada más que una función: *contar*» [3]. El autor, por su parte, sí tiene una personalidad concreta, ya que es un ser real (dato éste muy importante), y por esto mismo se sale del ámbito de la ficción, está en un nivel distinto.

Tratando de explicar un poco más este hecho que es tan relevante en el análisis narrativo, diremos que hasta el siglo XIX existía un gran protagonismo del narrador en el relato novelesco, un narrador que se identificaba con la figura del autor; sin embargo, en la novela contemporánea empieza a predominar la figura del autor: un autor que, sin embargo, desaparece del texto narrativo, pero al tiempo ejerce un mayor control sobre él. Es una especie de figura en la sombra que sabe

[2] La confusión entre estas dos categorías: autor y narrador, ha sido frecuentísima durante mucho tiempo. En contraposición, y como muestra clara de la diferencia entre ambos, podemos aducir un ejemplo que tomamos de una entrevista hecha a G. Torrente Ballester, donde se le preguntaba por su «vinculación» con el narrador de su novela *La saga/fuga de J. B.*: «¿Qué hay en ti de José Bastida? / R.—Nada. O al menos, no más de lo que había de Flaubert en *Madame Bovary*, o de Cervantes en *Don Quijote*. Bastida es más feo que yo, estuvo en la guerra y en la cárcel, vivió soltero un montón de años, etc. Son datos biográficos constituyentes que no coinciden con los míos y que han engendrado una personalidad distinta de la mía. Ni siquiera su modo de pensar coincide con el mío. En cuanto a lo que pudiéramos llamar sus estructuras cerebrales, que se manifiestan, por ejemplo, en su modo de narrar, es evidente que difieren de las mías. Yo sé narrar de muchas maneras, como he probado en mi ejercicio profesional. Él sólo fragmentando las secuencias, yendo adelante y atrás, etc. Bastida es el narrador único de *La saga*, aunque se disimule en la segunda y la tercera personas», A. Amorós, «Conversación con Torrente Ballester sobre *La saga/fuga de J. B.*», *Ínsula*, 317, p. 14. En la contestación del autor, aunque no exenta de ironía, hay algo más que una mera formulación retórica.

[3] O. Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973, p. 69.

manejar perfectamente los resortes narrativos, para que cada elemento funcione como él tiene previsto. El narrador empieza a convertirse en un elemento más de la estructura narrativa, de tal forma que se le escapan detalles, no parece dominar las distintas situaciones que se van presentando, con lo cual tiene un estatuto parangonable a uno de los personajes. Es, a fin de cuentas, una creación más del escritor. Por eso antes de empezar a escribir una novela, a presentar determinados personajes, y determinada acción, el escritor ha de crear la figura de un narrador que sea dócil para decir lo que hay que decir y nada más.

Se tratará, a partir de aquí, de ir aislando cada una de las «posibilidades» narrativas que esta categoría ofrece, ver cómo se van dando en las novelas estudiadas, y tratar de delimitar su función dentro del relato del que forman parte.

### *El narrador que cuenta los hechos vividos*

Hemos hablado de dos tipos de narradores según su vinculación con el discurso narrativo, veremos al primero de ellos. El *narrador homodiegético* podría definirse como un personaje que, como testigo de los acontecimientos, asume la tarea de contar su propia historia, o la historia de otro personaje, con el que está vinculado de una u otra forma. Ambas posturas coinciden en el planteamiento subjetivo a la hora de presentar los hechos, ya que están mediatizadas («filtradas») por uno de los personajes. No obstante, vamos a establecer la distinción entre ellas.

#### a) El narrador como protagonista

Dentro de la literatura española, un ejemplo relevante de ese narrador homodiegético sería el *Lazarillo de Tormes* (o cualquier otra novela picaresca que siga explícitamente las convenciones del género). En estos casos es el protagonista del relato el que cuenta su propia historia: lo que en la literatura no ficticia llamaríamos narrador autobiográfico, aquí en el relato de ficción recibe el nombre de *narrador autodiegético*.

Como ocurría en la focalización interna, es un fenómeno que tiene estrechas relaciones con el monólogo interior:

> «Mi marido podía haberme dejado algo más pero no me dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad esquiva que nunca me permitió estar tranquila, porque él con su apostura gozaba en corretear tras las faldas, aunque más bien creo que eran ellas las que caían embobadas, pues a él no me lo imagino corriendo por ninguna...».
>
> (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, pp. 17-18)

La justificación de este hecho es clara: la introducción de un tono reflexivo que potencia cierta «intimidad» o complicidad con el lector. De esta forma, podemos afirmar que el relato autodiegético es prácticamente exclusivo en novelas que apuntan en esa dirección más intimista, tales como *Bomarzo, La muerte de Artemio Cruz, Escribo tu nombre, El Unicornio, Auto de fe, San Camilo, 1936, Reivindicación del conde don Julián*, e incluso *La saga/fuga de J. B.* Es, sin embargo, un recurso narrativo que también podemos encontrar, de forma más o menos extensa, en las restantes novelas estudiadas. Su uso, no obstante, y según iremos viendo a partir de ahora, obedece a toda una gama de posibilidades que conduce a resultados narrativos distintos.

La función primordial de este tipo de narrador autodiegético la podemos ver concretamente en esta cita:

> Refiero lo que vi, oí, interpreté y deduje.
>
> (M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, p. 167)

Estamos ante un narrador consciente de su responsabilidad, y sujeto principal de la acción que cuenta. Este hecho, que pudiera parecer cierta personalización del texto narrativo, no implica mecánicamente, el uso de la primera persona gramatical; se dan casos en que detrás de un narrador en tercera persona se esconde el propio protagonista de los hechos contados. Vamos a dar un ejemplo en este sentido, lo tomamos de la novela *Don Juan*, de Torrente Ballester; en él podemos apreciar que uno de los narradores, Leporello, fiel criado de don Juan, cuenta su propia historia, la del Garbanzo Negro, desde la distancia que supone la tercera persona:

> Por qué el Garbanzo Negro se llamó siempre así, y no Chícharo Verde, que le gustaba más, es una historia varias veces milenaria, que se remonta a los orígenes del garbanzo y guarda bastante relación con el problema de quién fue primero, el individuo, el género o la especie...
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, pp. 69 y ss.)

La novela que muestra más claramente estas diferentes formas de expresar gramaticalmente la voz del narrador/protagonista es *La muerte de Artemio Cruz*, donde se da un juego narrativo de enorme eficacia. En esta novela (salvo alguna pequeña excepción muy concreta) hay un único narrador que coincide con el protagonista de la historia: Artemio Cruz. Sin embargo, dentro del texto nos encontramos con tres formulaciones distintas desde el punto de vista gramatical, que incluso se corresponden con tiempos verbales diferentes: por un lado tenemos la primera persona vinculada al presente de indicativo; por otro lado la segunda persona, unida al futuro; y, finalmente, la tercera persona, asociada al pasado. Con esta formulación se intenta objetivar la historia, distinguiendo, narrativamente hablando, lo que es, en principio, una concepción única de los hechos: la del narrador/protagonista. De esta manera, el uso de la primera persona y el presente nos sitúa en el momento concreto que está viviendo Artemio Cruz, su enfermedad, así como los esfuerzos que hace para librarse de la muerte:

> Yo los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Yo quisiera pedirles que las abrieran, que abrieran las ventanas, hay un mundo afuera. Hay este viento alto, de meseta, que agita unos árboles negros y delgados. Hay que respirar... Han entrado.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 110)

Es precisamente en estos casos donde se nota más palpablemente la unión que se ha producido entre narrador y focalizador. La utilización de la segunda persona, junto con el futuro, hace que nos movamos dentro del mundo onírico, de la alucinación, del diálogo reflexivo del narrador/personaje consigo mismo:

> Tú clamarás desde lo hondo de tu memoria: tú bajarás la cabeza como si quisieras acercarla a la oreja del caballo y acicatearlo con palabras. Sentirás —y tu hijo deberá sentir lo mismo— ese aliento feroz, humeante, ese sudor, esos nervios tensos, esa mirada vidriosa del esfuerzo.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 149)

Finalmente, el uso de la tercera persona y el pasado verbal dan pie para que el narrador adquiera cierta distancia respecto a sí mismo como personaje, y esto le permite pasar revista a su historia con «objetividad». En este caso se trata de potenciar ya cierto objetivismo narrativo concretado en la tercera persona y el tiempo más habitual en este tipo de narración, el indefinido:

> Él escogió un fósforo, lo raspó contra el costado lijoso de la caja, contempló la llama y la acercó al cigarrillo. Cerró los ojos. Aspiró el humo. Alargó las piernas y se arrellanó en la butaca de terciopelo; rozó el terciopelo con la mano libre y olió la fragancia de unos crisantemos acomodados dentro de un jarrón de cristal, en la mesa, a sus espaldas.
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 140)

En cualquier caso, suele ser más general la identificación entre narrador autodiegético y la primera persona gramatical. En estas ocasiones, el pretendido subjetivismo que implica tal procedimiento se ve reforzado. Nos encontramos, de esta forma, con algunos relatos fuertemente marcados desde el punto de vista de la persona. Pensemos, por ejemplo, en las dos novelas de M. Mujica Láinez: *Bomarzo* y *El Unicornio*, donde se emplea deliberadamente este planteamiento durante todo el texto (salvo, naturalmente, algunas excepciones muy concretas). Con ello se intenta teñir de un subjetivismo profundo todos los hechos, que responden así a la sensibilidad específica de sus respectivos narradores: en ambos casos se subraya su carácter sensual, intimista, que tiende hacia el barroquismo expresivo y a un afán analítico que llega hasta la profusión:

> Era muy guapa. Perdóname la vanidad, lector, pero ¿cómo no ceder al placer incomparable de hablar de mí misma? Hablar de uno mismo, analizarse, explicarse —y, en consecuencia hacer que hablen los

> otros— es una voluptuosidad tan vieja como la historia del mundo, y los pequeños progresos que hemos logrado en la Tierra, desde que por ella transitamos, le deben mucho al afán ingenuo e ilustre, desesperadamente compartido por insignificantes, y por grandes de auto difusión perpetuadora.
>
> (M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, p. 17)

En este sentido estamos ante narradores muy escrupulosos respecto a su papel, ya que se busca ante todo la precisión en los datos que no se queda en lo puramente anecdótico, sino que busca apoyos de todo tipo:

> Sandro Benedetto, físico y astrólogo de mi pariente el ilustre Nicolás Orsini, condottiero a quien, después de su muerte, compararon con los héroes de la Ilíada, trazó mi horóscopo el 6 de marzo de 1512, día en que nací a las dos de la mañana en Roma. Treinta y siete años antes, el mismo 6 de marzo pero de 1475, a las mismas dos de la mañana, había visto la inquieta luz del mundo, en una aldea etrusca, Miguel Ángel Buonarotti.
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 7)

Nos aproximamos, no cabe duda, al narrador tradicional en tercera persona que se ha denominado «narrador omnisciente», que estudiaremos más adelante.

Este carácter omnisciente del narrador autodiegético se pierde en otras novelas igualmente marcadas por la primera persona. Tal es el caso de *Escribo tu nombre, Auto de fe*, o *Reivindicación del conde don Julián*. En todas ellas podemos distinguir dentro de ese narrador que coincide con el personaje principal ese doble plano: por un lado vemos palpablemente la personalidad del narrador (narrador/personaje), y frente a él su personalidad concreta de protagonista de unos hechos reflejados en el relato (personaje/narrador). De esta forma, el narrador se aleja, como tal narrador, de los acontecimientos vividos para, desde su perspectiva de enunciación, irlos objetivando, de tal manera que es precisamente el recuerdo de lo vivido lo que le otorga su justo valor:

> Había llegado al colegio en octubre de 1930. Cumpliría diez años en enero. Recuerdo mi enorme indiferencia ante el caserón que ocupaba una manzana de casas, en el pueblo. Me había acompañado Patroci-

> nio, en el tren corto. Se llegaba en seguida. No vi nada del pueblo, el pueblo no existió para mí –para nosotras– era el lugar en donde estaba el colegio, era el colegio...
>
> (E. Quiroga, *Escribo tu nombre*, p. 59)

Esta novela de E. Quiroga es la que quizá encarna con mayor claridad este tipo de narrador autodiegético en primera persona, que podríamos identificar sin duda con la autobiografía. Es en estos casos donde tienen cabida, por ejemplo, las interpretaciones de los hechos *a posteriori*, las apostillas a lo descrito, etc., es decir, lo que da, en cierto modo, un carácter más «testimonial» al relato. En la novela de J. Goytisolo *Reivindicación del conde don Julián*, se lleva esta tendencia hasta el extremo, ya que la propia historia va perdiendo su importancia dentro del texto, para subrayar precisamente esas valoraciones subjetivas del narrador/personaje, que son las que configuran como discurso narrativo (bien es verdad que un discurso narrativo *sui generis*) a la novela. Podemos ver un ejemplo claro de lo que acabamos de decir en la siguiente cita, donde el carácter testimonial e ideológico se ve incrementado por el uso de la segunda persona. Se pretende con ello, además de una implicación más directa del lector, poner en el primer plano narrativo el objeto del discurso: el desencanto, e incluso desprecio, ante la realidad de España:

> ...reino inorgánico quemado por el fuego del estiaje, herido por los cierzos invernizos: te concedes inmóvil, unos breves instantes de tregua: a veces el frente frío del anticiclón de las Azores ocupa la cuenca mediterránea y se adensa como en un embudo entre las dos riberas hasta anular el paisaje: nueva Atlántida, tu patria se ha aniquilado al fin: cruel cataclismo, dulce alivio: los amigos que aún tienes se salvaron sin duda...
>
> (J. Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, p. 12)

Como podemos deducir de la secuencia, se trata, posiblemente, de un caso extremo en que el narrador autodiegético (si es que en este caso puede hablarse con propiedad de tal categoría) está diluido dentro de la narración para potenciar el carácter reflexivo, ideológico del propio texto.

Tal tipo de narración o, para precisar más, de narrador, se da también, alternándose con otros procedimientos, en muchas de las restan-

tes novelas estudiadas. La función desempeñada por estos narradores autodiegéticos es muy similar a los ejemplos ya vistos. Así, en esta secuencia de *La ciudad y los perros*, nos encontramos con un narrador autodiegético que pretende ser objetivo, ya que no observamos prácticamente ningún rasgo que induzca a pensar en un acercamiento reflexivo a la interioridad del narrador/personaje:

> Estaba sola y a pesar de eso no me acerqué. Cuando dejé de verla, regresé a Dos de Mayo y tomé el tranvía de vuelta furioso. El colegio estaba cerrado, todavía era temprano. Me sobraban cincuenta centavos pero no compré nada de comer. Todo el día estuve de mal humor y en la tarde, mientras estudiábamos, casi no hablé. Ella me preguntó qué me pasaba y me puse colorado.
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 102)

Sin embargo, lo más habitual es marcar el tono subjetivo de los acontecimientos que vive y cuenta como propios una misma persona. Ofrecemos un ejemplo que pone de relieve este hecho:

> Acaso exista, en Roma, algún lugar tan atractivo para cierta clase de personas como en París los alrededores de San Sulpicio; pero yo no he estado nunca en Roma.
>
> Sube uno por la calle de Rennes, desde Saint Germain. Allá abajo, en la esquina, frente a la iglesia, queda la terraza de «Aux deux magots», y, en la terraza, tipos de esos del bulevar, herederos de los que hace más de cien años pintaban Gavarni, Daumier y Benjamín.
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 15)

### b) El narrador como testigo

Más específico dentro de la narración homodiegética es el caso del narrador que desempeña la función de «yo testigo». No se da ya la coincidencia de narrador y protagonista del relato en una misma persona. Se conserva, sin embargo, el carácter personalizado del relato. Esto hace que el grado de subjetivismo sea menor. Existe, pues, cierta objetividad impuesta por un narrador que, sin embargo, no deja por ello de imprimir sus propios planteamientos en los hechos que cuenta. Quizá el ejemplo que podría resultar más evidente lo tenemos en la

novela *Don Juan*, de Torrente Ballester, en la que una gran parte del relato (concretamente la historia de ese don Juan «histórico») está contada a través de su criado, Leporello, testigo directo de los acontecimientos:

> La segunda [parte de la historia] se la voy a contar. Sucedió hacia mil seiscientos cuarenta, y tiene que ver remotamente con esa medalla de Heliogábalo conquistada a un bajá de Mythilene...
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, pp. 260-261)

En estos casos, como ocurría con el narrador autodiegético, hay una tendencia bastante acusada a hacer coincidir, dentro de una misma instancia, las categorías de narrador/focalizador; así, en el ejemplo que citamos se marca ese «carácter visual» que tienen los hechos contados, y se adopta, además, la segunda persona narrativa para marcar más el proceso:

> Los vi cruzar la plaza San Francisco, el convento, la iglesia, la fortaleza rodeada del muro almenado, antigua barrera de resistencia contra los ataques de indios, y entrar a la enorme explanada. Tú, Elizabeth, te hiciste la disimulada cuando pasaste junto a mí, pero tú, Isabel, te detuviste nerviosa, y lo bueno es que nadie se fijó porque todos estaban admirando el espacio abierto, uniforme, apenas roto por tres fresnos, dos pinos y una cruz de piedra en el centro y al fondo del ángulo recto de la iglesia y la capilla.
>
> (C. Fuentes, *Cambio de piel*, p. 18)

Es, sin embargo, en *San Camilo, 1936* donde este procedimiento adquiere, tanto textual como temáticamente, un tratamiento más extenso. En esta novela el protagonista, si bien por un lado se muestra como narrador autodiegético, al ir relatando su experiencia personal durante los días en que se produjo el comienzo de la guerra civil española, al mismo tiempo asume el papel de ser testigo ocular de unos acontecimientos que se desarrollan a su alrededor. De aquí se deriva, por ejemplo, la utilización de la segunda persona que, aunque habitualmente da un tono subjetivo, de reflexión personal, al relato, también asocia en algunos momentos al narrador con cierta omnisciencia:

> Antonio (¿no recuerdas si se llama Collar de apellido?) es asturiano de San Pedro de las Montañas, caserío del concejo de Narcea, cuando traspasó la plaza se hizo taxista, más tarde fue polizón en un barco inglés y a la postre ejerció de capataz de negros en Guinea, pudiera ser que la ocurrencia le brotara del trato con Petra la Grillo, la mulata que apareció degollada en la Dehesa de la Villa sin que llegaran a conocerse nunca por nadie los móviles del crimen ni la identidad del criminal.
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 20)

En *El siglo de las luces* encontramos este otro ejemplo, mucho más específico (ya que ocupa el parágrafo que inicia, a modo de prólogo, la novela), donde la función de este narrador «yo testigo», es anunciar el tema que preside el relato: la presentación de la guillotina, símbolo del ímpetu revolucionario y sus contradicciones. La manera de llevarlo a cabo es con este narrador/testigo que da su valoración subjetiva en la descripción de la «máquina» y las implicaciones que trae consigo:

> *Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era, en la proa, como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra por sobre un Océano tan sosegado, tan dueño de su ritmo, que la nave, levemente llevada, parecía adormecerse en su rumbo, suspendida entre un ayer y un mañana que se trasladaran con nosotros.*
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 7)

Podrían citarse algunos ejemplos más que, en términos generales, siguen los mismos criterios que los ya citados. Sin embargo, nos encontramos con un caso específico que podemos considerar como narrador homodiegético testigo de los hechos, y que tiene unas características peculiares. Nos referimos al narrador de *Cien años de soledad.* Desde el punto de vista meramente formal, el narrador de los acontecimientos de esta novela podría considerarse como un narrador heterodiegético que, a pesar de ciertas peculiaridades (sin duda destacables), podría vincularse a un narrador omnisciente. Veamos, si no, este ejemplo:

> Nadie supo a ciencia cierta cuándo empezó a perder la vista. Todavía en sus últimos años, cuando ya no podía levantarse de la cama, pa-

> recía simplemente que estaba vencida por la decrepitud, pero nadie descubrió que estuviera ciega.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 200)

No obstante, el propio desarrollo de los hechos viene a demostrar lo contrario: existe un narrador muy concreto, Melquíades, testigo de los acontecimientos, que cuenta bien directamente, o bien de forma profética. Es al final de la novela cuando descubrimos que en este personaje al narrador homodiegético que se había ocultado sistemáticamente en esa tercera persona narrativa:

> El nuevo lugar pareció agradar a Melquíades, porque no volvió a vérsele ni siquiera en el comedor. Sólo iba al taller de Aureliano, donde pasaba horas y horas garabateando su literatura enigmática en los pergaminos que llevó consigo y que parecían fabricados en una materia árida que se resquebrajaba como hojaldres.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 63)

El autor en este caso ha elegido el final de la novela para darnos ese dato, que viene a subrayar ese carácter circular y totalizador que se le intenta imprimir a la novela.

Este hecho nos lleva a considerar una cuestión que ya hemos citado anteriormente; no se puede pensar que el narrador es, exclusivamente, un procedimiento narrativo, un mero recurso formal y, por lo tanto, objetivable desde el punto de vista textual, es más bien, o además de esto, una construcción del autor que lo configura como una entidad muy particular dentro del propio discurso (comparable en cierta medida a la de cualquier personaje), aunque con una función específica que lo singulariza: la de contar.

### *El narrador que cuenta los hechos desde fuera*

Vamos a considerar ahora a ese narrador «ausente» de la historia, que no se identifica con ninguno de los personajes. Es el *narrador heterodiegético*, que podemos definir como aquel que cuenta los hechos desde fuera del propio relato. Tal narrador es, respecto a la historia que introduce, una figura en cierto modo abstracta, ajena a esa histo-

ria específica, y cuya única misión, en este sentido, es la de ser sujeto de tal narración. Podemos ofrecer un ejemplo de la novela *Inventario base*, de J. C. Trulock, donde se utiliza este recurso de modo sistemático:

> La mujer se levanta. Deja la habitación y desde la misma puerta llama a voces a su hija. Se oyen ruidos de sillas contra el suelo en la cocina, en el cuarto contiguo al comedor de los grandes días.
>
> (J. C. Trulock, *Inventario base*, p. 181)

Vamos a hablar en primer término de la relación establecida con la persona gramatical. Para ello veremos las diferencias establecidas con el otro tipo de narrador. El narrador homodiegético, que se incluye dentro del relato, está más personalizado y es, por tanto, más frecuente el uso del *yo* y el *tú*; por su parte, el narrador heterodiegético, cuya característica más acusada es esa «lejanía» respecto al relato que cuenta, está mucho menos personalizado y, por eso mismo, sería quizá más esperable la utilización de la tercera persona gramatical. Sin embargo, no es así exactamente. En algunas ocasiones, el narrador heterodiegético se especifica en el texto con cierto carácter personal, pensemos en ese narrador tradicional que llega a «entablar diálogo» con el lector, en una pretendida relación de cercanía que familiarice al lector con lo que está leyendo. Por tanto, no es infrecuente que este tipo de narrador asuma, en ciertos casos, formas más personales para expresar, por ejemplo, una reflexión narrativa, o un «intercambio de pareceres» con el que está leyendo. Podemos verlo en esta cita de *Tres tristes tigres*:

> Dispenso al lector de la explícita bobería de los diálogos y le ofrezco en cambio las obras completas de Arsemio Cué o mejor, su pandectas. No sé si valen algo. En todo caso sirvieron entonces para matar lo que más odia Cué, el tiempo.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 321)

A pesar de ello, sí que parece claro que la característica predominante del narrador heterodiegético es la objetividad, concretada en el texto, con frecuencia, en la tercera persona narrativa que es la más utilizada:

> Mucho les había afectado la muerte del padre, ciertamente. Y, sin embargo, cuando se vieron solos, a la luz del día, en el largo comedor de los bodegones embetunados –faisanes y liebres entre uvas, lampreas con frascos de vinos, un pastel tan tostado que daban ganas de hincarle el diente– hubieran podido confesarse que una casi deleitosa sensación de libertad los emperezaba en torno a una comida encargada al hotel cercano –por no haberse pensado en mandar gente al mercado.
>
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 17)

De hecho, en algunas novelas como *Ritmo lento* o, de forma más clara, en *Cinco horas con Mario*, el narrador heterodiegético cumple el cometido primordial de enmarcar la narración dentro de una estricta objetividad donde prima la información escueta, para, a partir de ahí, dar paso a un relato más «íntimo», cuya acción está planteada desde el subjetivismo de una narración homodiegética:

> Después de cerrar la puerta, tras la última visita, Carmen recuesta levemente la nuca en la pared hasta notar el contacto frío de su superficie y parpadea varias veces como deslumbrada. Siente la mano derecha dolorida y los labios tumefactos de tanto besar.
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 9)

En cualquier caso, el narrador heterodiegético se utiliza asiduamente en la narración omnisciente que controla, por así decirlo, todos los resortes de la narración:

> En los bancos es imposible recostarse. No son más que un largo tablón, tan reseco que sus nudos menguados se desprenden, tan curvado que en el centro ha sido necesario colocarles nuevas patas a fin de, en lo posible, retrasar su ruina. A juzgar por su deforme silueta debió haber un tiempo en que se llenaban, aunque quizá su ruina sea obra del peso de los años. Tampoco sobre esto aclaran gran cosa los vecinos.
>
> (J. Fernández Santos, *Libro de las memorias de las cosas*, p. 12)

Llegados a este punto, cabe preguntarse qué ocurre con esos relatos en que no existe un narrador explícito que cuente los hechos, ¿podríamos decir que los hechos se cuentan a sí mismos? Este hecho lo

podemos percibir en la obra de M. Puig *La traición de Rita Hayworth*. Esta novela está configurada por la suma de una serie de textos (diálogos, monólogos, cartas, composiciones...) emitidos por diferentes personajes; todo ello da cuerpo a un relato que es difícilmente atribuible a un narrador convencional que, de una u otra forma, haya dado cabida a todo este material dentro de la novela. No obstante, sí que existe un índice que va dando unidad a esa diversidad de textos: los títulos de los diferentes capítulos que suponen, ya de por sí, un intento de configuración narrativa. Podríamos hablar, por tanto, de un *narrador heterodiegético textual* como una solución de compromiso que sería ese narrador abstracto (muy cercano a la figura del autor) y por lo tanto alejado al máximo del discurso narrativo, que se ocupa de poner título a cada una de las secuencias que componen el relato y darle un orden dentro de la obra.

La distinción entre los dos tipos de narradores (heterodiegético y homodiegético) no impide que en algunas ocasiones se den ciertas vacilaciones, que plantean, por ejemplo, cierta experimentación narrativa, que podemos ver en obras como *Paradiso*, de J. Lezama Lima, o *Cambio de piel*, de C. Fuentes. Por su parte, J. Cortázar utiliza estos saltos narrativos como recurso irónico, con el que pretende introducir en el texto cierta reflexión sobre lo contado:

> Eso sí, ya lo manejo bien, Manú, se va a quedar asombrado, me tiene tanta desconfianza para los aparatos. A mí, una farmacéutica, Horacio ni siquiera se fijaría, lo mira a uno como un puré que pasa por el colador, una pasta zás que sale por el otro lado, a sentarse y a comer. ¿Rewind? No, sigamos, apaguemos la luz. Hablemos en tercera persona, a lo mejor... Entonces Talita Donosi apaga la luz y no queda más que el ojito mágico con sus estrías rojas...
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 329)

*Funciones y caracterización del narrador*

A un narrador lo que le exigimos, fundamentalmente, es que cuente, que nos vaya transmitiendo una historia a través del discurso narrativo. Esta es, por tanto, su función primordial: contar. Sin embargo, la misión del narrador no se queda exclusivamente en esta labor,

cumple otras funciones. Si hacemos un repaso de los elementos principales que configuran un relato: el narrador, el destinatario, la historia y el propio discurso narrativo, el hecho de dar relevancia dentro del texto a uno u otro de estos elementos, es lo que va a dar lugar a las diferentes funciones del narrador [4]:

1. *Función narrativa.* Es la función predominante, y al mismo tiempo la que define más específicamente al narrador, ya que pone de relieve precisamente la *historia.* A través de la función narrativa el narrador nos sitúa en la acción, nos cuenta los hechos:

> Aquel año nevó más que nunca; se presentó más frío que ninguno. Se llegó a helar incluso el surtidor del jardín, cosa que hasta entonces ninguno recordaba, y el Páramo fue como una gran costra de hielo punteada por las manchas oscuras de las viñas. No vino correo en muchos días, ni tabaco, ni fruta, ni el plomo para el barro. Fue un invierno muy duro y muy largo, sin poder siquiera sacar a los animales hasta la fuente.
>
> (J. Fernández Santos, *Libro de las memorias de las cosas*, p. 133)

2. *Función de rección.* Es aquella en que se pone de relieve el propio discurso narrativo: el narrador apunta no ya tanto a la historia, sino al propio texto que le da cuerpo. El relato, en este caso, se vuelve reflexivamente sobre sí mismo. Y así, podemos decir que en esta función tienen cabida todos los comentarios acerca de la disposición del texto y la manera de llevarlo a cabo en la narración. Se habla, por eso, de *metatextualidad*, o reflexión *metatextual*, es decir, todo aquello que suponga un acercamiento a la manera concreta de contar, a lo que es la estructura que sostiene la historia y que, por tanto, deja en segundo plano la acción:

> Pienso que debo narrarlo en seguida, para que el lector aprecie con exactitud la jerarquía excepcional de quien escribe para él. Pero, puesto que ese repetido sueño y la historia de mi vida constituyen un todo inseparable, referiré, concretamente, en las primeras páginas de

[4] En este punto, el crítico francés que estamos tomando como base para nuestro estudio, G. Genette, sigue muy de cerca a R. Jakobson, «La lingüística y la poética», en T. A. Sebeok, *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 123-197.

este libro que será sin duda extenso y curioso, mi vida, mi vida que semeja un sueño, porque así lo quiso la incalculable fantasía de Dios, y el lector sabrá a qué atenerse...

(M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, p. 10)

3. *Función de comunicación.* Esta función remitiría a la relación establecida entre el narrador y el *destinatario* concreto del relato. Es la fórmula mediante la cual el narrador «pone a prueba» la efectividad de su comunicación, es decir, se sitúa ante el destinatario que, en cierto modo, se incorpora así al texto narrativo, casi como un personaje más. Por un lado se trata de verificar que la narración está cumpliendo su cometido: interesar a un lector y, al mismo tiempo, hacer partícipe al destinatario del discurso narrativo, imponiéndole, por ejemplo, pautas de lectura, buscando su implicación afectiva en lo que se está contando, etc.:

Eso se supo, como recordará el lector, a raíz de la revelación que el celoso Segismundo nos hizo en Bomarzo y que traicionó alguno de los presentes.

(M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 461)

4. *Función testimonial.* El elemento predominante en esta función es precisamente el propio narrador que se hace presente en el relato apartándose de lo que tiene que ver estrictamente con los acontecimientos, para subrayar su manera particular de concebirlos. El narrador, en este caso, deja en el texto las huellas de su personalidad. Nos encontramos aquí con un fenómeno al que hemos aludido en anteriores ocasiones y que tendremos ocasión de tratar más en detalle: la *omnisciencia*, considerada en cierto modo como una de las características fundamentales del narrador tradicional decimonónico, cuyo cometido primordial en el relato no era únicamente imprimir en él una visión subjetiva, sino mostrar su presencia absoluta en todos los acontecimientos y personajes del texto narrativo, sometidos a su control omnímodo:

El tono era de felicitación, ligeramente despectivo. Vidal lo miró con afecto, porque sabía que esas bromas más o menos injuriosas correspondían a una manera de ser, a una idiosincrasia de Jimi, no necesa-

> riamente a su opinión sobre el interlocutor. Una vieja es como una casa grande y cómoda, en que uno vive a gusto.
>
> (A. Bioy Casares, *Diario de la guerra del cerdo*, p. 78)

Las diferentes funciones del narrador así fijadas nos van a servir para caracterizar tal categoría y conocer su manera de proceder dentro de las diferentes situaciones narrativas que pueden presentarse dentro del relato. Nos permitirá asimismo acercarnos al concepto de *omnisciencia* con que se ha definido un recurso que ha tenido gran importancia como planteamiento narrativo, y no siempre bien explicado.

a) La función propia del narrador: contar

Ya que hemos dicho que el cometido primordial del narrador es contar, la *función narrativa* sería la forma más habitual de introducir los acontecimientos dentro del relato, y esto lo podemos constatar en la mayoría de las novelas estudiadas. Veámoslo en este ejemplo:

> Lo sintió tiritar junto a las brasas. Mojado el pobre, y cansado con tanta farra. La Japonesa se fue acercando al rincón donde sintió que estaba la Manuela, y lo tocó. Él no dijo nada. Luego apoyó su cuerpo contra el de la Manuela. Encendió una vela. Flaco, mojado, reducido, revelando la verdad de su estructura mezquina, de sus huesos enclenques como la revela de un pájaro al que se despluma para echarlo a la olla. Tiritando junto a la cocina, envuelto en la manta que alguien le había prestado.
>
> (J. Donoso, *El lugar sin límites*, p. 97)

No obstante, hay que tener en cuenta que el narrador no es el único elemento capaz de «generar acción», ya que el diálogo de los personajes es también fundamental en el progreso del relato. Por este motivo, en algunas ocasiones, la función narrativa puede verse reducida a la mínima expresión, por ejemplo cuando la novela se vuelve más «ideológica» o «reflexiva» y la acción ocupa un segundo plano, o bien cuando la misma acción se expresa por otros procedimientos, por ejemplo mediante la proliferación de diálogos que se vuelven significativos y colaboran explícitamente al progreso de la historia. En estas ocasiones, la función narrativa, si se da explícitamente, puede conside-

rarse como un mero apoyo textual. Así ocurre en la novela *Conversación en la Catedral*, donde el narrador es únicamente el elemento de unión que da paso a las palabras de los personajes, los diferentes diálogos, que son los que verdaderamente constituyen la historia:

> Era de madrugada todavía cuando el que daba las órdenes pateó la puerta del galpón y gritó ya nos fuimos. Había estrellas, todavía no estaba trabajando la demotadora, hacía friecito. Trifulcio se enderezó en la tarima, gritó estoy listo y mentalmente le requintó la madre al que daba las órdenes. Dormía vestido, sólo tenía que ponerse la chompa, el saco y los zapatos.
>
> (M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, p. 482)

Estrictamente hablando, no podemos decir que exista un narrador ausente del relato, ya que todo relato necesita a alguien que le dé forma, que se pueda asociar, más o menos, a la figura de un narrador. Sin embargo, sí que podemos decir que, en casos como el que acabamos de ver y algunos similares, el narrador trata de borrar sus huellas, introduciendo escuetamente el habla de los personajes. En esta novela, la proliferación de los diferentes tipos de diálogo, y sobre todo del indirecto libre, coopera a esta atenuación del papel del narrador. Con ello se trata de lograr ese «sueño dorado» de algunos autores: la desaparición de cualquier índice que disperse la atención de lo que es estrictamente la historia. Esta fórmula, por tanto, desemboca en una mayor objetividad a la hora de exponer los acontecimientos. Aunque ya hemos visto que llevar esta técnica a sus últimas consecuencias implica, en cierto modo, dar rango narrativo a lo trivial. Así ocurre en las novelas que están vinculadas al «nouveau roman», como es el caso de *Inventario base*, que cuenta incluso lo que pudiera parecer asignificativo:

> El abuelo ha acabado el huevo frito y el tomate; se ha limpiado en una vuelta de la servilleta mantel, ha sorbido a ratos y trasegado poco a poco casi el vaso de vino y gaseosa, e inicia ahora la hendidura para que el cuchillo empiece a pelar la naranja. Lentamente va efectuando la pelada: apenas deja blanco del segundo pellejo del fruto, o de la cara interior de la monda, pero tampoco se mete en la carne. A la vez la monda va saliendo de una pieza, de un grosor, la cinta, parecido.
>
> (J. C. Trulock, *Inventario base*, pp. 37-38)

La pretendida ausencia del narrador se hace más efectiva en novelas como *La traición de Rita Hayworth*. Esta obra está configurada formalmente mediante la suma de una serie de textos emitidos, en un momento determinado, por alguno de los personajes, y que se incluyen en el texto con un orden específico. No existe en esa novela, ni tan siquiera, esa intervención del narrador que, como veíamos en Vargas Llosa, va hilvanando cada momento concreto de la historia. El único índice que podría darnos cierta información lo constituyen los títulos, que van al frente de cada una de las partes en que está dividida la novela: con ellos se nos da alguna noticia acerca de quién es el que habla en ese momento, así como algunas circunstancias adyacentes, todo, naturalmente, de modo muy escueto:

> XIII
> CONCURSO ANUAL
> DE COMPOSICIONES LITERARIAS
> *TEMA LIBRE:*
> «LA PELÍCULA QUE MÁS ME GUSTÓ»
> POR JOSÉ L. CASALS, 2.° AÑO NACIONAL, DIV. B
>
> (M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, p. 244)

En estas situaciones es difícil hablar de la figura de un narrador, ya que en sentido estricto no lo hay. En todo caso, habría «alguien» con un cometido muy específico: el de actuar como editor, o más bien como compilador, de unos textos que, por el hecho de reunirlos en un orden determinado y darles unos títulos concretos, adquieren una significación narrativa. Este papel no es ajeno, como veremos, al *narrador omnisciente*, una de cuyas características es ejercer ese control sobre toda la información que elige y selecciona.

En *Rayuela*, de J. Cortázar, también se da cierta escasez de la función narrativa. Este hecho se deriva del planteamiento general de la novela: en ella se pretende alterar los fundamentos del relato tradicional, tratando de presentar la novela como un género abierto. Uno de los criterios para lograr este propósito es prescindir de la historia como exposición de unos acontecimientos que les suceden a determinados personajes, y sometida a una coherencia narrativa. Son únicamente los personajes los que dan unidad a los acontecimientos, no el narrador.

La labor primordial del narrador se ve, por tanto, desplazada para dar paso al habla de los personajes, o a las reflexiones, muy habituales, sobre el acto narrativo. Más sintomático aún es el caso de *Reivindicación del conde don Julián*, de J. Goytisolo, donde lo estrictamente narrativo es algo anecdótico que se va diluyendo para favorecer un mensaje ideológico.

Quizá sean estas novelas las que muestran los casos límites de esta función que pretende, ante todo, dar cuenta de esa serie de acontecimientos que sustentan el relato.

b) La reflexión sobre lo contado

Para describir el comportamiento narrativo de las restantes funciones, hay que desplazar el centro de interés, que en la función narrativa se concretaba en la historia, hacia los otros elementos narrativos. En tales funciones cabría incluso decir que pierde importancia el objeto de la narración: contar una historia, para llamar la atención directa o indirectamente sobre su sujeto, el narrador.

Con la *función de rección* el narrador convierte en materia narrativa su propia enunciación. Es decir, reflexiona sobre el mismo hecho de contar, o explica cómo está elaborando el relato:

> Y, sin embargo, ahora, al contar la historia de la ciudad y la Colonia en los meses de la invasión, aunque la cuente para mí mismo, sin compromiso con la exactitud o la literatura, escribiéndola para distraerme, ahora, en este momento, imagino que hay un cerro junto a la ciudad y que desde allí...
>
> (J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 910)

A veces se trata de intervenciones muy concretas que tienen una importancia marginal en la estructura total de la obra. Sin embargo, en algunas novelas este procedimiento se convierte en un índice de caracterización del narrador, al que se considera prácticamente como un personaje más. Es el significado que puede dársele en novelas como *Bomarzo, Escribo tu nombre, Ritmo lento, El Unicornio*, e incluso *62, Modelo para armar*. Es un recurso que M. Mujica Láinez emplea de forma

recurrente, convirtiéndolo en una especie de figura narrativa, de recurso retórico, mediante el cual se trata de poner de relieve al narrador/personaje, dando detalles de su faceta de narrador:

> Eso se supo, como recordará el lector, a raíz de la revelación que el celoso Segismundo nos hizo en Bomarzo y que traicionó alguno de los presentes.
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 461)

Se trata, en definitiva, de procedimientos *metatextuales*, es decir, replegados sobre el propio texto, que contribuyen a subrayar la omnisciencia del narrador, al que se presenta como poseedor de la información narrativa, como encargado de suministrar los datos para ir componiendo la historia:

> (De la Ciudad, que en adelante se mencionará sin mayúscula puesto que no hay razón para extrañarla —en el sentido de darle un valor privilegiado por oposición a las ciudades que nos eran habituales—, conviene hablar desde ahora...).
>
> (J. Cortázar, *62, Modelo para armar*, p. 22)

Esta tendencia metatextual se concreta a veces en secuencias donde confluyen diversos niveles narrativos, es decir, donde existe un narrador que da paso a otros narradores. Veamos este ejemplo de Torrente Ballester:

> Empezó a contarme lo que él llamaba «Historia del Garbanzo Negro» que aseguraba ser la suya propia, pero que me refirió en tercera persona, como historia ajena. Al hacerlo, su voz, tan espontánea, dejó de serlo: hablaba con ese tonillo amanerado de los actores españoles cuando interpretan teatro clásico; ese tono que, por alguna razón desconocida, se supone que usaban nuestros tatarabuelos.
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 68)

No se trata tan sólo de introducir una nueva enunciación, sino la justificación e incluso valoración del nuevo relato. De una forma similar, quizá con un planteamiento más irónico, se incluye una reflexión metatextual en *Tres tristes tigres*, de G. Cabrera Infante:

> En la narración aparece muchas veces la palabra «nativo», pero no hay que culpar a Mr Campbell: supongo que es inevitable. Cuando Mr (a él que le encantan los signos de puntuación debe molestarle mucho que yo me olvide del punto de su señoría) Campbell supo que la administración del hotel «es nuestra», como él dijo, sonrió con sonrisa de conocedor, porque para él la gente del trópico siempre es indolente. También son arduos de distinguir. Un ejemplo: el chófer, bien claro, dijo que se llamaba Ramón Garsía.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, pp. 182-183.)

En este caso los comentarios del narrador apuntan a una parodia de lo que habitualmente consideramos edición de textos. En otro lugar de la novela nos encontramos con un relato que se presenta como una versión de un relato anterior, al que se le hacen diversas puntualizaciones, y completado con notas a pie de página:

> De paso, *abanico* no *habanico* es la palabra Española para abanico. Probablemente una confusión por simpatía con *La Habana.* Usted nunca dice *habañeros* por la misma razón que no escribe *Habaña.* El adjetivo *mucho* está siempre acortado a *muy* cuando se coloca como un adverbio. Y es las *mujeres*, no *los, las* siendo la forma femenina del artículo definido. Pero usted no esperará *finesse* (8) de parte del Sr. Campbell cuando tiene que tratar con mujeres. Mujeres esto es (9).
>
> ———
>
> 8. En francés en el original. Fineza
>
> 9. Juego idiomático por la proximidad de la palabra mujeres a women, mujeres en inglés.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, pp. 198-199)

Naturalmente, en este caso se trata de un planteamiento irónico del procedimiento que estamos estudiando. Así pues, la comparación entre los últimos ejemplos que hemos presentado, nos permite concluir que existe una especificación dentro de la tipología del narrador que sería el *narrador/editor*, cuyo cometido primordial es, precisamente, concretar esa labor de selección y elección de textos y esto expresado mediante una reflexión sobre el propio relato. Se presenta, pues, al narrador frente a ese material narrativo al que va dándole forma y de cuya disposición se siente responsable. Es muy frecuente que esta labor de «edición» se encuentre, por así decirlo, solapada a la om-

nisciencia. En las novelas de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa*, o *La oscura historia de la prima Montse*, encontramos algunos ejemplos en este sentido. Podemos ver concretamente una secuencia de la primera, donde a la reflexión sobre la configuración textual de lo que se está contando se añade, por parte del narrador, una valoración de los hechos que describe. La omnisciencia está expresada aquí por numerosos detalles: contraste entre las diferentes versiones que de un hecho tienen distintos personajes, indicación de cuál es la más verosímil, interpolaciones que indican cómo ha de resolverse el incidente, etc.:

> Al salir del bar fue cuando ocurrió lo que él habría temido en un principio, si bien ahora ya no le importaba. Las causas que iban a provocar el lamentable incidente nunca llegarían a conocerse con exactitud, pero las que Ricardo Borrell deduciría más tarde obtendrían la aprobación general: según él, al salir del bar, Luis Trías le había preguntado al murciano si ya se acostaba con Teresa, y el pobre chico (pobre chico: obsérvese la repentina falta de objetividad de Borrell) interpretando aquello como una ofensa a Teresa («no olvidemos que los obreros son muy sanos en este sentido, quiero decir que todavía tienen ese ridículo sentido del honor, de todo hacen una cuestión personal» aclaró Borrell) se sintió obligado a sacudirle una bofetada a Luis Trías. «Este chico es un subjetivo rabioso», concluyó Ricardo, lo cual era absolutamente cierto.
>
> Pero volvamos a los hechos. Al salir del bar nada hacía sospechar lo que iba a ocurrir...
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 204)

Es, sin embargo, en *Un hombre que se parecía a Orestes*, de A. Cunqueiro, donde esta *omnisciencia editorial* se muestra más claramente. Esta novela está confeccionada, según el propio narrador va sugiriendo, como una suma de textos, fruto de su propia investigación, que van completando la historia en su conjunto. Así está configurada la parte final de la novela, en forma de índice onomástico, que se explica de esta manera:

> SEIS RETRATOS
> En el Índice Onomástico final han sido omitidos el rey Agamenón, doña Clitemnestra, las infantas Electra e Ifigenia y don Orestes, así como la Nodriza de Clitemnestra, cuyos retratos van aquí por sepa-

rado, y en orden alfabético, según noticias tomadas a la vez de la Historia Antigua, de la tragedia, de las divulgaciones modernas, de los rumores de Argos, del obispo Fenelón y de las memorias abreviadas de los alejandrinos, amén de Ateneo y Pausanias, y de otros.

(A. Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, p. 207)

En algunas secuencias de *Secretum*, de A. Prieto, la función de rección desempeñada por el narrador se expresa a través de las acotaciones dramáticas que cumplen ese cometido metatextual:

ELLA.—Adiós. Definitivamente adiós. Ya no tendrás otra compañía que tu arrepentimiento y tu miedo.

*(El Guardia abre la puerta y salen. En el escenario, abatido, sólo queda él. Lentamente, el escenario va oscureciendo).*

[El escenario se quedó a oscuras y en silencio. Era un final de escena justo, medido, en anacrónica retórica, y las señoras y sus acompañantes aplaudieron intensa pero educadamente. Se miraban entre sí para animarse a seguir aplaudiendo y el sonido que producían evitaba que se escucharan sus palabras de aprobación o el movimiento de sus largos collares...].

(A. Prieto, *Secretum*, pp. 201-202)

El narrador/editor no siempre está vinculado a un narrador omnisciente, puede adoptar, también, una formulación objetiva, tal es el caso de la novela *La traición de Rita Hayworth*, de M. Puig, donde la presencia del narrador se limita, según se ha insinuado más atrás, a esa labor específica de ordenar y dar título a cada uno de los capítulos o parágrafos que componen la novela.

En la novela *Rayuela*, de J. Cortázar, la función de rección que asume el narrador se convierte en un procedimiento narrativo fundamental por el planteamiento literario del que parte la obra. J. Cortázar pretende ofrecer un relato metatextual, que suponga una reflexión sobre la novela en general (como género), y sobre su novela en particular; de ahí que esta función presida numerosas secuencias, hasta tal punto que pasa a formar parte de la propia acción novelesca. El texto se convierte en una reflexión sobre la creación literaria, incluso podríamos decir que algunas partes concretas (las que tratan sobre Morelli) son un contrapunto metafórico de la propia novela que estamos leyendo:

> *Morelliana*
> Basándose en una serie de notas sueltas, muchas veces contradictorias, el Club dedujo que Morelli veía en la narrativa contemporánea un avance hacia la mal llamada abstracción. «La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción». Wong, maestro en *collages* dialécticos, sumaba aquí este pasaje: «La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés». Y a esto debía agregarse una nota bastante confusa, donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética.
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 542)

La falta de acción que a veces se deja traslucir en esta novela viene potenciada precisamente por el predominio de esta función.

Otro caso particular lo vemos en la novela *Parábola del náufrago*, de M. Delibes, planteada también desde la experimentación narrativa. En ella podría hablarse quizá de una función de rección que pondría de relieve no ya lo metatextual, sino lo *metalingüístico*, es decir, no se trata de un replegarse del relato sobre sí mismo en tanto sirve de cauce a una historia, sino en tanto es vehículo lingüístico. De esta forma se pone de relieve dentro del texto, por ejemplo, los signos de puntuación o, en su caso, las onomatopeyas, apuntando con ello al sujeto de esa enunciación y haciendo relevante la enunciación en sí misma. Lo podemos ver en estas dos secuencias:

> Tras la verja coma a la derecha de la cancela coma junto al alerce coma se hallaba la caseta de Genero abrir paréntesis al que ahora llamaban Gen dos puntos ¡Toma, Gen; ven Gen! cerrar paréntesis coma como de muñecas blanca también coma el tejado de pizarra gris y cuando llovía...
>
> (M. Delibes, *Parábola del náufrago*, pp. 9-10)

> Fuera de esto y del chapaleo del arroyo, chuap-chuac del graznido de las grajetas, quiiiá, y de los conciertos esporádicos de mirlos, chinc-

chinc-chinc, y ruiseñores, choqui-choqui-piupiupiupuí, el silencio es total.

(M. Delibes, *Parábola del náufrago*, p. 48)

Nos queda por último hablar de una formulación irónica en la función de rección que tiene sus conexiones con el ejemplo, citado más arriba, de *Tres tristes tigres*. Se trata de la novela *La saga/fuga de J. B.*, también planteada, como las anteriores, desde un intento de abrir nuevos cauces a los recursos narrativos. En este caso tales recursos se incorporan dentro del texto con un tono humorístico. Así, por ejemplo, en la cita que damos a continuación se elabora un diálogo metatextual entre dos personajes/narradores, que tratan de dilucidar sobre la conveniencia o no de dar muerte violenta a otro personaje:

> «Lo que me gustaría hacerte comprender es que esta muerte es fea, y la has rodeado de circunstancias que la hacen más horrorosa. Por ejemplo, esas enaguas a la vista, esas faldas remangadas...». «Ya está hecho, ¿no?». «Ya está hecho, pero podemos deshacerlo. Yo, al menos lo puedo». «Ya me dirás cómo». «Nada más fácil. Consiste solamente en tachar y sustituir. Tachando y sustituyendo se enmiendan los errores. Lo es, y contra mi voluntad, ese aspecto incestuoso de tus relaciones con tu hermana. ¿Qué quieres? Es feo, hay mucha gente que tuerce el morro y que asegura, aun a sabiendas de que miente, que esas cosas no pasan. O, por lo menos que no deben pasar en los libros. Entonces, yo suprimo dos o tres palabras que puedan dar una pista, y, por supuesto, todo lo que Bastida monologó en tu nombre. Sin la intervención de Bastida, la cosa hubiera podido quedar en dudas: él lo puso en claro, y he aquí el resultado. Propongo que lo suprimamos». «Eso se llama falsificar mi historia». «No, sólo cambiártela. Sin apartarnos mucho de esta realidad, está en nuestras manos intentar otra. Nada de incesto. Un caso de dominación de una persona por otra en nombre del amor...»
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 562)

c) La relación entre narrador y destinatario del relato

En términos generales, podemos decir que la inclusión dentro del texto narrativo de un narrador explícito lleva en muchos casos apare-

jada la presencia de un destinatario, también explícito (en mayor o menor medida). La relación entre ambos se expresa, concretamente, en esa función de comunicación. El ejemplo más evidente de esta «participación» del destinatario en el relato lo podemos observar en la novela de Delibes *Cinco horas con Mario.* En esta obra la relación entre ambas categorías, narrador y destinatario del discurso narrativo, es lo que da cuerpo a la historia:

> ...Mario, que a lo mejor me pongo inclusive pesada, pero no es una bagatela eso, que para mí, la declaración de amor, fundamental, imprescindible, fíjate, por más que tú vengas con que son tonterías.
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario,* p. 127)

Tal situación podría extenderse sin duda a otras obras donde el narrador busca un interlocutor que se concreta, por ejemplo, en un desdoblamiento narrativo del «yo» protagonista, que funciona al tiempo como narrador principal. Así sucede en novelas como *La muerte de Artemio Cruz, San Camilo, 1936, Señas de identidad,* e incluso *Reivindicación del conde don Julián,* donde se utiliza como una de las fórmulas para introducir la acción novelesca. En todos estos casos, el procedimiento es una «estrategia narrativa» para potenciar el tono de intimidad, de reflexión meditada sobre los acontecimientos ya vividos. En otras ocasiones el referente no es ese «yo», sino un «tú» concreto, así ocurre en *La ciudad y los perros,* de M. Vargas Llosa, donde, en un momento dado, el interlocutor específico es una perra, la Malpapeada, que se introduce en la acción a través del vocativo:

> ...la mujer está llorando con los aplausos, Malpapeada, la vida del colegio es dura y sacrificada pero tiene sus compensaciones, lástima que el Círculo no volviera a ser lo que era, el corazón me aumentaba en el pecho cuando nos reuníamos los treinta en el baño, el diablo se mete siempre en todo con sus cachos peludos, qué sería que todos nos fregáramos por el serrano Cava, que le dieran de baja, que nos dieran de baja por un cochino vidrio, por tu santa madre no me metas los dientes, Malpapeada, perra.
>
> (M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros,* p. 71)

Quizá cabe hacer la distinción entre el empleo de esta función en relatos homodiegéticos (en que el narrador coincide con uno de los

personajes) y heterodiegéticos (en que el narrador está fuera de la acción novelesca). Cuando nos encontramos con un narrador heterodiegético, se subraya efectivamente esta figura del narrador que está por encima de los hechos, y por otro lado se potencia la implicación del destinatario del relato en el propio texto, para conseguir de él esa adhesión afectiva a lo que se le está contando. Este propósito se consigue, por ejemplo, mediante procedimientos gramaticales que lo hacen partícipe de la historia. En este ejemplo, de *Últimas tardes con Teresa*, de J. Marsé, el narrador heterodiegético le hace un guiño al lector, al que exige cierta complicidad:

> ...En cualquier caso, nosotros debemos otorgarle el beneficio momentáneo de aquella convicción, discutible pero merecedora de aplauso por el esfuerzo que comporta, y ser justos con el Pijoaparte sosteniendo hasta el fin que, con o sin la ayuda casual de este incidente ocurrido un atardecer de primavera, él habría igualmente, a fuerza de darle vueltas y más vueltas a la idea, obtenido la verdadera luz.
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 73)

Son situaciones en que el narrador intenta abrir un paréntesis narrativo para verificar que la enunciación está cumpliendo su cometido, es decir, captar la atención del lector. De nuevo podemos dar aquí algún ejemplo de Mujica Laínez, autor que ha utilizado asiduamente estos recursos tan frecuentes en el relato tradicional:

> Le había prevenido yo al lector que tendría que referir episodios terribles. Y todavía me falta lo más tremendo. Es algo tan notable, tan popular, que no sé si vale la pena narrarlo o darlo por sabido.
>
> (M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, p. 134)

Se trata, en definitiva, de procedimientos literarios, habituales en las retóricas clásicas, con los que se intenta que el lector sienta como suyo el relato que se le está ofreciendo.

d) La presencia activa del narrador: la omnisciencia

Llegado este punto, conviene analizar la figura del narrador considerándolo como aquel que explícitamente ejerce su control sobre la

información narrativa. Esto nos va a permitir hablar un poco más detenidamente del fenómeno de la *omnisciencia*, que es la fórmula más evidente con la que esta presencia del narrador se hace patente en el texto.

El término *omnisciencia* es un procedimiento narrativo mediante el cual el narrador muestra su presencia a lo largo de todo el texto, va controlando la información narrativa que posee en su totalidad, y selecciona, a partir de tal información, los hechos que cree más convenientes, para ofrecernos su propia concepción de ellos. El narrador, en este caso, no sólo cuenta, sino que asume la narración como algo propio que ha de mostrar en todos sus detalles:

> Y ha sido preciso que transcurrieran treinta y siete años desde aquella tarde para admitir, sin género de dudas, no ya que pudiera ser sino que se trataba de él efectivamente. Pero lo que no supo entonces, no sabe aún, ni sabrá nunca, es que no sólo su padre se encontraba allí y no casualmente aquel día, sino que en aquella casa de la mancebía —una especie de isla al margen del barrio— Leonardo Solís y Ayllón le tenía puesto un cuarto a una mujer, casi una niña...
>
> (A. Grosso, *Guarnición de silla*, p. 155)

La omnisciencia se ha considerado como el procedimiento que definía más específicamente el relato tradicional, vinculado en gran medida al «realismo decimonónico», que pretendía mostrar el mundo objetivamente, tal y como era. Este planteamiento formalmente se expresaba en un narrador muy marcado en el texto, que podía acceder a todos los lugares y podía erigirse en una especie de cronista imparcial de los acontecimientos, ya que no se le vetaba ninguna información. Los hechos, por tanto, podían llegar en todos sus detalles al lector.

Era ésta una forma de entender el objetivismo narrativo (a veces se le ha llamado «realismo»). Tal objetivismo se centraba en los contenidos narrativos: se daba una información minuciosa cuyo responsable era el narrador. Lo que en estos casos tenía interés era el resultado final que, efectivamente, ayudaba a ese realismo.

Sin embargo, pronto empezó a plantearse que la objetividad no se medía únicamente por los resultados, sino por la forma concreta de

ofrecer la información, y desde este punto de vista la omnisciencia era un procedimiento subjetivo por dos motivos:

a) El hecho de plantear toda la narración a través de una única categoría abstracta: el narrador omnisciente, reduciendo, por tanto, el relato a una única subjetividad: la del narrador.

b) La falta de verosimilitud que supone el otorgar a tal narrador ese dominio sobre todas las situaciones, así como la capacidad de introducirse en el interior de cada uno de los personajes o hacer la valoración de todo lo que ocurre a lo largo del relato.

Queda, pues, descrito el narrador omnisciente como un recurso narrativo por el que se objetiva la historia, pero que parte de planteamientos formales en cierto modo inverosímiles y, en cualquier caso, subjetivos, al reducir tales recursos a una única voz, la del narrador:

> Clitemnestra, bobalicona y sensible, no comprendía cómo le daban a ella aquellos sustos, y por qué su hijo Orestes iba a aparecer una noche de truenos a dar muerte a su Egisto, y que mejor hubiese sido que el infante permaneciera en la casa, cobrando las rentas, guardando las ovejas, ayudando a mantener el gobierno real, y casándose con una rica que sacase a aquella familia de apuros.
>
> (A. Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, p. 214)

Nos encontramos, pues, con un procedimiento que pretende lograr cierta objetividad, partiendo de un subjetivismo acusado. La omnisciencia, por consiguiente, va a dar paso a otros procedimientos más objetivos. Se trata de conseguir esa objetividad por la suma de subjetividades. Ahora la información narrativa se plantea desde la diversidad de fuentes; la información se hace selectiva y desaparece ese control efectivo del narrador sobre el relato.

Sin embargo, como tendremos ocasión de comprobar, este planteamiento general de la omnisciencia se da de forma frecuente en gran parte de las novelas estudiadas, donde cubre concretamente esa función testimonial que citábamos al principio. A través de esa función testimonial, el narrador se presenta en el relato como entidad individual y definida, deja su impronta en el relato, sin quedarse, tan sólo, en esa iniciativa de presentar la información narrativa.

La frecuencia de este recurso en las novelas estudiadas, junto con su empleo casi exclusivo en la novela decimonónica, nos permite deducir que no nos encontramos ante un procedimiento más dentro de una serie de posibilidades a las que puede optar el escritor.

Habría que pensar en el narrador omnisciente como ese recurso narrativo que constituye el grado cero en la tipología del narrador. Es decir, existiría un grado cero encarnado por el narrador omnisciente y expresado fundamentalmente dentro del texto con la función testimonial. Pero podemos preguntarnos cómo se ha llegado a la variedad de narradores que podemos ver en la novela más reciente.

Vamos a tratar de reproducir, en la medida de nuestras posibilidades, el proceso que se ha seguido. Partiendo de este narrador que ejercía ese control absoluto sobre la información, y con una personalidad marcada que se mostraba a cada paso en el relato, se pasó a una serie de restricciones dentro de las «facultades» otorgadas a esta categoría, dando origen a otra serie de posibilidades narrativas que habrían de reorganizar el sistema: frente a ese narrador que lo sabía todo, apareció ese narrador ingenuo que sólo tenía acceso a parte de la información. Ante esta situación, el narrador omnisciente pasaría a ocupar un lugar más sintomático, claro está, dentro de una mayor gama de recursos. De cualquier forma, el carácter propio de ese «narrador que lo controla todo» habría de seguir definiendo el discurso narrativo.

No cabe duda de que durante mucho tiempo este tipo de narrador ha sido la fórmula habitual, e incluso intrínsecamente constitutiva, de la expresión narrativa. Quizá sea éste el motivo de que no se hayan hecho muchos estudios sobre este recurso.

Por otro lado, posiblemente al amparo de esta situación hay que comprender la confusión (que el análisis estructural nos ha ayudado a deslindar) entre autor y narrador. Ambas categorías, que, como hemos dicho ya antes, pertenecen a niveles de análisis distintos, se confundían en la práctica, atribuyendo al narrador omnisciente esa labor de creación que es propia del escritor. El narrador era considerado como la fórmula por la cual el escritor se hacía presente en el texto, organizando su estructura, dando su opinión sobre lo sucedido, mostrando su conocimiento acerca de los personajes y las acciones, con lo cual la identificación podía llegar a ser algo mecánico. No se trata de negar aquí la parte de verdad que esta concepción comporta (que no cabe

duda de que existe), sino de llamar la atención sobre lo erróneo del planteamiento inicial del que se parte. La frecuencia con que en la narración tradicional decimonónica el narrador es vehículo por el que se vierten en el texto las opiniones, o formulaciones narrativas del autor, no da pie para establecer una identificación entre dos nociones que, de hecho, son absolutamente diferentes: narrador y autor.

Vamos a tratar de ir mostrando los índices textuales más frecuentes (aunque no vamos a hacerlo de manera exhaustiva, sino apuntando alguno de ellos) con que se muestra el narrador omnisciente a través de esta función testimonial, lo cual nos permitirá una caracterización general de este recurso.

Desde planteamientos puramente formales, la función testimonial se concreta en la adjetivación, la profusión de imágenes y, en general, en el carácter marcadamente «literario» de la narración, a través de descripciones extensas o por la incorporación de «detalles inútiles» como complemento de la acción. Lo podemos ver frecuentemente en obras como *Las ratas, Don Juan, Bomarzo, El siglo de las luces, El Unicornio, Diario de la guerra del cerdo, Paradiso, Libro de las memorias de las cosas*, etc.:

> Al Loy se le erizaron los pelos del espinazo y al elevarse en el cielo el primer cohete, apuntando al gran vientre tenebroso de la nube, ladró animadamente sin saber a qué. El estampido del cohete semejó al agudo grito de un niño en una acalorada discusión de adultos. Tras él, el cielo se abrió en una luz vivísima que hizo destellar la cadena de tesos como si fueran de plata.
>
> (M. Delibes, *Las ratas*, p. 562)

El narrador se ocupa en muchos casos de ir matizando las intervenciones de los personajes dentro del diálogo. Este procedimiento es constante, de una u otra forma, en todas las novelas estudiadas; varía, naturalmente, desde la más pura objetividad (se evita incluso decir quién es el que habla en ese momento preciso, tal es el caso de *La traición de Rita Hayworth*), hasta servir de pretexto para una caracterización más profunda del personaje en cuestión:

> En su voz había una secreta arrogancia que a veces traicionaba su evidente esfuerzo por conseguir un tono respetuoso. Su acento era

> otra de las cosas que llamaba la atención; era un acento que a ratos podía pasar por sudamericano, pero que, bien mirado, no consistía más que en una simple y encantadora deformación del andaluz pasado por el tamiz de un catalán de suburbio –como una dulce caída de las vocales, una abundancia de eses y una ternura en los giros muy especial–, deformación puesta al servicio de un léxico con pretensiones frívolas a la moda, un abuso de adverbios que a él le sonaban bien...
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 21)

Se trata de completar la información que configura la historia, dando paso a toda una serie de circunstancias que hacen apreciarla en todos sus detalles. Así, por ejemplo, se especifican los sentimientos de los personajes:

> La inquietud de los cuatro perros negros de colas suntuosas, de fauces anhelantes, llenaba el galpón. Los ojos de loza de don Alejo sostuvieron la mirada negra de Pancho, obligándola a permanecer fija bajo las pestañas sombrías. El leía en esos ojos como en un libro: Pancho no quería que Octavio supiera de la deuda. El viento agitó las listas de cartas sobrantes pegadas al muro.
>
> (J. Donoso, *El lugar sin límites*, p. 40)

Este situarse por encima de los acontecimientos que se relatan, permite en ocasiones al narrador alejarse irónicamente de los hechos, que expone desde cierta distancia humorística, o desde la ironía. Esta expresión de la función testimonial se da en numerosas ocasiones en novelas como *Tres tristes tigres, Rayuela, Últimas tardes con Teresa, Off side*, o *La saga/fuga de J. B.*:

> No es fácil descomponer el bullicio en sus factores primos, y sin embargo, la clasificación teórica de los ruidos se resuelve con escasas palabras: voces, golpes, escapes. Las voces, a su vez, se pueden reducir a cuatro grupos: las preguntas *(¿Qué va a ser?)*, las respuestas *(A mí, un cortado)*, las órdenes *(¡Dos con leche! ¡Una ración de tarta! ¡Que sean dos!)* y las murmuraciones *(Que te digo que el jefe es un cabrón)*. La división de los golpes es igualmente cuatripartita: de los platos con las tazas (o viceversa), de las cucharillas con las tazas, de los vasos y botellas entre sí y de objetos indeterminados con otros de la misma naturaleza. Los escapes son tres: de vapor dentro de un cacharro para

calentar la leche, de vapor que se licúa al pasar por el depósito del café, y de vapor gratuitamente encomendado a la atmósfera. En cambio los olores, por aquello de que se mezclan y, sumados, dan un olor nuevo, exigirían complicadas dicotomías. Predominan, sin embargo, el del café y el de la mantequilla a la plancha. Cuando alguien pide *bacon*, aquello se pone repugnante.

(G. Torrente Ballester, *Off side*, p. 490)

Lo que en este caso es tratamiento humorístico de la propia acción descrita, en otros casos se constituye en visión irónica del propio procedimiento empleado. Así puede considerarse esta secuencia de *La saga/fuga de J. B.*, donde el narrador pone de relieve su conociemiento de los hechos ofreciendo dos versiones de un mismo acontecimiento de forma simultánea:

Pero aquí, la documentación proporciona dos versiones que, sin embargo, conducen al mismo fin, es a saber, la desaparición de Lilaila, crecidita ya, como que tenía dieciséis años, porque el proceso fue largo y no faltó quien se interesara por alargarlo más; la desaparición, digo, de Lilaila, semirraptada o cosa semejante por el Director del Gran Circo Ecuestre que actuaba por aquellos días en Castroforte con gran éxito.

Versión A

*O Coneiras*, bien aconsejado por su defensor, cuyo nombre no consta, tomó pasaje en un barco que marchaba a Argentina, y no volvió a saberse de él. Y como no había por qué continuar el proceso, falto de delincuente, ya que no de víctima, fue sobreseído...

Versión B

Don Torcuato actuaba defensor de Coneiras, quien, en un rapto de entusiasmo dionisíaco, aunque retrospectivo, describió tan a lo vivo las excelentes cualidades de su víctima, quizá buscando con ello una justificación ante sus futuros jueces, que...

(G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, pp. 78 y ss.)

Nos encontramos en este caso ante un recurso mediante el cual el narrador se separa de lo estrictamente narrativo para introducir su opinión, su reflexión particular, al hilo de lo que directa o indirectamente

sugiere la acción presentada. Es quizá uno de los procedimientos más frecuentes, e incluso predominantes, en alguna de las novelas tratadas. Tal es el caso de *Señas de identidad* y sobre todo de *Reivindicación del conde don Julián*, de J. Goytisolo. Ya que hemos hablado de una u otra forma de ello en alguno de los apartados anteriores, nos limitaremos aquí a dar algún ejemplo que creemos sintomático:

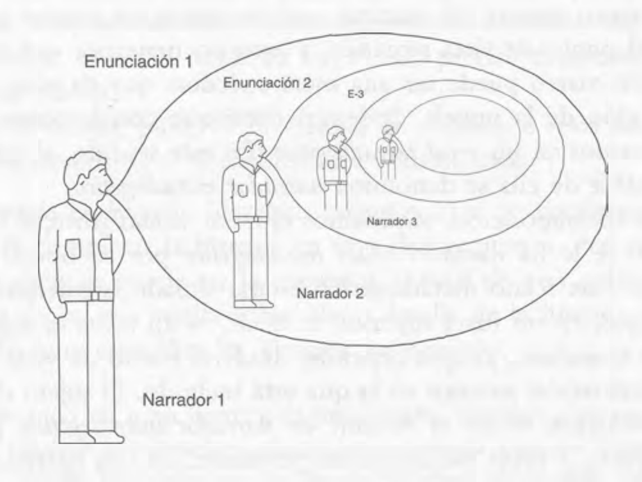
> El reino de los Veinticinco Años de Paz era sólo el fruto acendrado y visible de una subterránea labor de generaciones consagradas a la noble y dichosa misión de mantener contra viento y marea la rígida inmovilidad de los principios, el respeto necesario de las leyes, la obediencia veloz y ciega a las normas misteriosas que gobiernan la humana sociedad jerarquizada en categorías y clases sociales (cada una de ellas representando a la perfección su papel en el ilusorio teatro de la vida).
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 229)

Sólo nos queda añadir al respecto que la aparición de cada una de estas funciones del narrador no supone la anulación de las demás: como se ha podido desprender de alguno de los ejemplos aducidos, en muchas ocasiones se dan simultáneamente.

## III. Cuando se cuentan diversas historias

Esa tendencia de la novela contemporánea a expresar una pluralidad de matices cuando cuenta una historia, nos permite ver el relato como una realidad compleja, que se concreta, por ejemplo, en la variedad de voces que van informándonos de los distintos acontecimientos. Un relato, por tanto, puede estar contado por una serie de narradores distintos que se van alternando a la hora de presentarnos la acción. Este hecho no es nuevo en literatura; novelas como el *Quijote* supieron explotar convenientemente esta posibilidad narrativa, e incluso algunas obras anteriores (pensamos en el *Decamerón*, o en *Las mil y una noches*, por dar ejemplos más conocidos) se sustentaban precisamente en este planteamiento: una anécdota daba pie para que una serie de personajes contaran su propia historia, configurando con ello un relato de relatos.

No debe extrañar, por tanto, la existencia de una pluralidad de sujetos dentro de un mismo relato. Lo que habrá que ver en cada caso es cómo se engastan, cómo se articulan, estas distintas narraciones y cuál es la relación o relaciones de dependencia entre los diferentes narradores (por ejemplo el personaje de un determinado relato puede ser el narrador de otro). Por eso hablamos de distintos *niveles narrativos*. Veamos el siguiente dibujo:




El relato estaría configurado por una enunciación básica que lo constituye como tal; su sujeto sería el narrador 1, y esta enunciación puede dar paso a otra serie de enunciaciones (cuyos sujetos serían los narradores 2, 3, etc.). Desde el punto de vista formal, las enunciaciones 2, 3, etc., dependen de esa *enunciación marco*, E-1, en la que están incluidas. Podemos utilizar una imagen que nos dé idea, gráficamente, de la cuestión: pensemos en una escalera que nos disponemos a subir, el primer peldaño sería la *narración-marco*, que podría dar lugar, en peldaños sucesivos, a otras narraciones a las que se llega previamente por esa enunciación anterior y que, a su vez, sirven para «subir otros peldaños», es decir, pueden funcionar como la clave para acceder a otras narraciones.

Vamos a ver algunos conceptos básicos que nos van a ayudar en la comprensión de estos recursos.

Ya que es una noción fundamental que ya hemos utilizado, empezaremos por el concepto de *narración marco*, que también se ha denominado *relato primario*: es aquel que da paso en el discurso narrativo a otra narración, de tal forma que, en principio, no existe previamente a él ningún acto enunciativo en el cual pueda ser incluido (sería, en cierto modo, el primer peldaño de nuestra escalera). Quizá sea preferible el nombre de *narración marco*, ya que de esta forma se evitan las enojosas confusiones planteadas por los términos *primario* o *primero*, que parecen evocar, de manera casi mecánica, su mayor importancia desde el punto de vista temático, y esto no tiene por qué ser así; una narración marco puede ser una mera anécdota que da paso a la verdadera acción de la novela. Podemos decir que con la narración marco nos situamos en un *nivel extradiegético*. En este sentido, el sujeto que es responsable de ella se denomina *narrador extradiegético*.

En contraposición, tendríamos el *relato metadiegético*, al que a veces también se le ha llamado *relato intradiegético* por su oposición con el anterior. Este relato metadiegético estaría situado, siguiendo con nuestra imagen, en un nivel superior, es decir, es un *relato en segundo grado*, o *relato secundario*, ya que depende, desde el punto de vista formal, de una enunciación anterior en la que está incluido. El sujeto de esta nueva enunciación recibe el nombre de *narrador intradiegético*, puesto que forma parte, a veces incluso como personaje, de una narración anterior que le ha dado paso.

Para mayor claridad, podremos ir situando estas categorías en un ejemplo que inventamos:

> Sentado en el sillón, cerca del fuego, el abuelo nos contaba historias increíbles. Había visto, cuando era joven, a un contorsionista que se doblaba hasta poder tocar con la barbilla la planta del pie.

El nivel *extradiegético* estaría configurado por la primera oración: *Sentado en el sillón, cerca del fuego, el abuelo nos contaba historias increíbles*, cuyo narrador, *extradiegético*, sería esa primera persona que coincide con uno de los personajes de este escueto relato (es uno de los que ha escuchado esas historias del abuelo). La narración en segundo grado, es decir, el *relato metadiegético*, estaría configurada por la segunda oración: *Había visto, cuando era joven, a un contorsionista que se doblaba hasta poder tocar con la barbilla la planta del pie*, cuyo sujeto es el otro

personaje, el abuelo, que constituye un *narrador intradiegético*. Hay que matizar que el término *narrador extradiegético* no impide, como hemos visto, que se trate de un narrador que forma parte de la historia contada, ya que el prefijo extra indica que no existe una narración que le dé paso en el relato, es decir, que estamos ante una narración marco.

La relación establecida entre el relato metadiegético y el extradiegético, del que depende desde el punto de vista formal [5] puede expresarse en una serie de sentidos, o usos, que asocian a ambos, ante todo, semánticamente, es decir, desde su significado preciso dentro del texto general de la novela.

Se puede hablar, pues, de diversidad de sentidos o usos característicos que trataremos de ir describiendo a continuación [6]:

1. *Sentido explicativo*. El relato metadiegético se configura como fórmula para completar la historia en uno de sus puntos. Por este motivo la metadiégesis puede ser la expresión formal de una analepsis explicativa, es decir, una vuelta sobre algún detalle de la historia que no se ha dejado muy especificado. Veamos un ejemplo:

> Tomando un tono ligero y despreocupado, dándose a un despilfarro de palabras inhabitual en ella, la joven empezó a contar cómo se había casado hacía un año con quien era ahora el asociado de Carlos en el negocio —y señalaba hacia la puerta comunicante, siempre hundida en la pared, con su único batiente, junto al cantero donde se alzaban los dos troncos de palmeras, tal columnas ajenas al resto de la arquitectura—. Carlos, al deshacerse de Don Cosme, luego de que se apaciguara la alerta antifrancmasoma que, en fin de cuentas, quedara en mera amenaza, había pensado en buscar un socio que, a cambio de una apreciable participación en los beneficios, aportase la ca-

[5] Hemos repetido más de una vez que esta dependencia es formal, y lo hacemos conscientemente, para que quede claro que no hablamos de mayor o menor importancia temática dentro del texto según se trate de un relato primario o un relato en segundo grado.

[6] Hacemos alusión a seis sentidos que pueden darse dentro de estas relaciones, aunque somos conscientes de que este número podría aumentar según las circunstancias concretas de los distintos relatos; sin embargo, seguimos a G. Genette, del que hemos partido para establecer la base teórica de este estudio y que se expresa en sus dos obras básicas ya mencionadas.

> pacidad de trabajo y los conocimientos comerciales sobre todo, de los cuales él carecía. Así había dado con el hombre capaz, muy versado en asuntos económicos, a quien conociese en la Logia...
> (A. Carpentier, *El siglo de las luces*, pp. 259-260)

2. *Sentido predictivo.* Siguiendo un paralelismo frente al sentido anterior, el relato metadiegético en este caso nos situaría, no ya ante las causas de determinado hecho, sino que indagaría sus consecuencias ulteriores. Si antes hablábamos de analepsis, ahora tenemos que hablar de prolepsis, de anticipación de un hecho:

> Y sólo después, los años siguientes, en Florencia, lejos de mi familia, cuando la turbulenta variedad de la corte me distrajo con sus fiebres y me sentí menos abandonado y más dueño de mí mismo, relegué la memoria de ese horóscopo insensato a lo más íntimo de mi espíritu, donde, sin embargo, desdibujada la promesa continúa latiendo, pues era algo tan sustancialmente mío que jamás me desamparó.
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 57)

3. *Sentido temático.* Nos desligamos en este caso de la relación estrictamente temporal, tal como hemos visto en los dos casos anteriores. El relato metadiegético establece respecto al relato extradiegético una relación en cuanto a la significación, que puede ser de diverso tipo: de analogía, contraste, etc. Así, por ejemplo, en *Auto de fe*, de C. Rojas, el «Autillo de Lázaro», que es un relato metadiegético, está unido a la narración marco por un paralelismo en cuanto a la significación: en ambos relatos, por citar un detalle, se muestra a los protagonistas como unos desarraigados.

4. *Sentido persuasivo.* Puede considerarse, quizá, como una especificación del sentido anterior. El relato metadiegético produce determinado efecto en el destinatario, de tal forma que sufre cierta alteración la situación narrativa. La novela *Don Juan*, de G. Torrente Ballester, está planteada formalmente como una serie de relatos metadiegéticos que cumplen esta función: el personaje principal, un profesor que pasa unos días en París, se encuentra con otro personaje, Leporello, que le va poniendo frente a una serie de relatos metadiegéticos cuya función es precisamente esa, persuadir al profesor de que don Juan existe y está viviendo en aquella ciudad. La concreción de este

hecho se da prácticamente en cada uno de los relatos que componen la historia, elaborados en función de las reacciones de este personaje. Leporello es el encargado de ir creando en él, al menos, la duda sobre los hechos que se le cuentan para, de esta forma, ir mostrándole la realidad del mito que va dando cuerpo a la trama novelesca. Citamos una secuencia colocada después de uno de los relatos metadiegéticos de la novela:

> —Un hermoso poema, aunque no del gusto de este tiempo. Le felicito.
> —¿Lo encuentra anticuado?
> —No es eso... Más bien anticipado, o quizá las dos cosas a un tiempo.
> —Y ¿le ha servido de algo?
> —Me ha venido a decir lo que ya sabía: que todo lo bonito de este mundo lo estropeó el Pecado original...
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 289.)

5. *Sentido distractivo*. En este caso no se da relación de ningún tipo entre ambos relatos; el metadiegético se introduce como una forma de incrementar el discurso narrativo. No existe, desde el punto de vista de la significación, ningún aspecto que los una. Podemos encontrar numerosos ejemplos en la obra *Tres tristes tigres*, de G. Cabrera Infante, que, en buena medida, está elaborada no a partir de un hilo argumental que constituya una historia particular, sino a partir de una serie de textos que pretenden, por un lado, recrear un clima específico: la vida nocturna en La Habana a través de los personajes que en ella van participando, pero que también tratan de hacernos llegar, desde el punto de vista formal, el carácter lúdico de la propia empresa novelesca:

> AH NO pero no sirve: todo esto habría que oírlo, hay que oírlo
> a él, como había que oír su *Borborigma Darii*:
> Maniluvios con ocena fosforecen en repiso.
> Catacresis repentinas aderezas debeladas.
> Macromillas en que aprietan el orujo y la regona.
> Y esquirazas de milí rebotinan el amomo.
> ¿No hay amugro en la cantoña para especiar el gliconio?
> Tafararas vispasanas paloteaban el telefio.

La reata de encellado, ¿no enfoscaba el propíleo?
Ah, cosetanos bombés que revulsan en limpión!...
(G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 210)

Naturalmente, hemos citado un ejemplo extremo en que, incluso desde el punto de vista del significado, las palabras que componen el texto se alejan de cualquier carácter representativo que pudiera vincularlas con el relato extradiegético del que dependen formalmente.

6. *Sentido obstructivo.* En este caso el relato metadiegético se utiliza únicamente como método para evitar que la narración se interrumpa. Un ejemplo claro lo tenemos, de nuevo, en la novela *Don Juan*. En la parte final de esta obra se introduce un relato metadiegético: la puesta en escena de un drama que no es otra cosa que el desenlace de la historia de don Juan. Su introducción en el texto está presentada como un artilugio de uno de los personajes principales, Leporello (criado de don Juan) para evitar que otro de los personajes, el profesor que sirve de catalizador de toda la acción novelesca, abandone París y, en consecuencia, deje en suspenso el desarrollo total de la historia.

En cualquier caso, esta aproximación a los sentidos que puede tener esa relación entre los distintos relatos que configuran una obra, está más bien vinculado con una narración tipo, el discurso narrativo tradicional. Hay que ir, pues, más allá de los sentidos citados.

Para ello hay que tener en cuenta que la novela es un género abierto, no está constreñida a unos moldes establecidos y, por eso mismo, es capaz de ampliar su «estatuto teórico», dando por ejemplo entrada, como veremos, a todo tipo de discursos, en principio ajenos a ella. Ya hemos subrayado en alguna ocasión que en estos años hay un intento generalizado, dentro de la narrativa en español, de dotar a la novela de una estructura formal consistente, que en muchos casos pone en entredicho el propio planteamiento de la novela como género histórico, para investigar nuevas posibilidades. Este «acoso» sistemático se nota particularmente en el terreno de los niveles narrativos. Comentando ya aspectos concretos, vemos cómo la fragmentación de la historia está sometida a rupturas en el orden temporal que tienden a prescindir de una estructura lógica para imprimir otro ritmo a la acción novelesca, y esto se especifica en una serie de relatos distintos que es-

tablecen entre sí una relación compleja. Podemos observar, por ejemplo, que una novela como *La ciudad y los perros*, de M. Vargas Llosa, está constituida por un haz de relatos que van constituyendo la historia de los distintos personajes, pero que no establecen entre sí una relación de dependencia desde el punto de vista formal. Estamos ante relatos independientes entre sí, de tal forma que no se puede hablar con propiedad de un único relato extradiegético que dé paso a relatos metadiegéticos, sino de una serie de relatos, de enunciaciones, que podemos atribuir a distintos narradores y que tienen un mismo estatuto desde el punto de vista formal. Es decir, sería complicado decir cuál es la narración marco y cuáles los relatos metadiegéticos. Éste no es un hecho aislado; en otras novelas vemos una serie de fenómenos que como iremos viendo certifican esta alteración del «sistema».

Esta constatación empírica, que hacemos previamente a nuestro análisis, nos lleva a afirmar que, si bien la introducción del relato metadiegético es un recurso frecuente e incluso forma parte de la novela clásica (el *Quijote*, configurado como texto de textos, podría ser un ejemplo claro), en estos años se va a dar una mayor relevancia estructural en la composición del discurso narrativo. Hasta tal punto es así que, en algunas novelas, precisamente esa fragmentación en niveles narrativos diferentes se hará a costa de la unidad de la historia que se cuenta.

En cualquier caso, a lo largo de esta década de los sesenta nos encontramos con una proliferación clara del relato metadiegético.

No obstante, existen algunas novelas donde es prácticamente exclusiva la presencia de un narrador extradiegético. Quizá el caso más evidente lo constituye la obra de Delibes *Las ratas*. En ella se da un único narrador extradiegético que preside la narración y va planteando la acción desde su conocimiento de la historia. En este caso no tiene sentido hablar de narración marco ya que no existen otros relatos que dependan de ella. Otra novela que también cuenta con un único narrador extradiegético es *Inventario base*, de J. C. Trulock; este hecho deriva del planteamiento inicial de la obra que trata de potenciar, ante todo, el objetivismo narrativo, concretado en este caso en una única línea narrativa. Por su parte, la novela de C. Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* sigue la pauta trazada por su narrador extradiegético, el propio protagonista de la obra. En esta ocasión es el subjetivismo de ese único narrador lo que da origen a este nivel sostenido en todo el rela-

to, el cual, para dar variedad a la exposición de los hechos, se va desdoblando, a lo largo de la novela, en las tres personas gramaticales. Solamente en determinada parte de la novela podemos ver cómo se da paso a un narrador intradiegético muy concreto, distinto del protagonista, que da cuenta de unos hechos determinados; no obstante, es una secuencia en cierto modo marginal dentro de la novela, que, esencialmente, está configurada a través de un narrador extradiegético.

Salvo estos casos que acabamos de citar, las novelas estudiadas están constituidas por una pluralidad de voces narrativas, es decir, en todas ellas existe al menos un narrador extradiegético y una serie de relatos metadiegéticos relacionados entre sí de diversa forma.

Veremos más detenidamente la distinción entre uno y otro tipo de relato: relato primario o narración marco, y relato metadiegético, para indagar en aquello que los define internamente y las relaciones que establecen.

### *El relato «primario» o narración marco*

Habría que caracterizar a este tipo de relato de forma negativa como aquel que no depende, formalmente, de otro relato anterior a él. Existen dos modalidades que podrían considerarse como las más «tradicionales» y, al mismo tiempo, quizá las más frecuentes en el texto narrativo:

a) El relato que sirve de eje narrativo de la obra, de tal forma que configura una especie de tejido conjuntivo que va dando paso a la acción novelesca. Se ocuparía, por tanto, de introducir, en cada caso, las narraciones intradiegéticas que estarían directamente vinculadas a él. Ejemplos de este procedimiento los encontramos en novelas como *Bomarzo, Los soldados lloran de noche, El Unicornio, Últimas tardes con Teresa* o *Un hombre que se parecía a Orestes.* En estos casos sí que parece deducirse una mayor importancia temática de esta narración marco, que es la que nos da la línea básica de la historia. Podemos ver un ejemplo revelador en este sentido:

> La noche del 23 de junio de 1956, verbena de San Juan, el llamado Pijoaparte surgió de las sobras de su barrio vestido con un flamante

traje de verano color canela; bajó caminando por la carretera del Carmelo hasta la palaza de Sanllehy, saltó sobre la primera motocicleta que vio estacionada y que ofrecía ciertas garantías de impunidad (no para robarla, esta vez, sino simplemente para servirse de ella y abandonarla cuando ya no la necesitara) y se lanzó a toda velocidad por las calles hacia Montjuich.

(J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 15)

En todas estas ocasiones el narrador (extradiegético) está claramente caracterizado y es el que asume la responsabilidad de enlazar los distintos relatos metadiegéticos dependientes del relato que él dirige:

Y me contó una historia fabulosa, que consignó después en su *Zodíaco* y que pesó sobre mi existencia toda, pues a ella le debí el conocer a Silvio de Narni...

(M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, p. 173)

b) El relato que sirve como elemento de enlace para introducir al relato metadiegético. Ejerce una función más subsidiaria, ya que es el relato metadiegético el que da cuerpo por sí mismo a la acción novelesca. Su única función, por tanto, es suscitar los mecanismos para dar paso a la verdadera acción. De ahí que sea frecuente que este relato o narración marco abra y cierre el texto narrativo, ofreciendo el contexto enunciativo del discurso emitido [7]. Dentro de nuestro *corpus* tenemos algunas novelas que, a grandes rasgos, están planteadas desde este esquema formal, tal es el caso de *Ritmo lento*, de C. Martín Gaite, *Cinco horas con Mario*, de M. Delibes, o *Secretum*, de A. Prieto. En todas ellas hay una diferenciación clara entre los sujetos de ambos relatos: narración marco y relato metadiegético, en el primer caso se trata de un narrador en tercera persona y pretendidamente objetivo, mien-

[7] Los ejemplos que más tradicionalmente se citan para explicar el estatuto teórico de los niveles narrativos parten de estos casos específicos. Puede pensarse en obras clásicas como *Las mil y una noches*, *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* o *El Libro de Don Juan Manuel*. En todos ellos una narración marco, que tiene como función ofrecer el contexto de situación de la acción novelesca, sitúa a los narradores, que cuentan una serie de relatos que son, en definitiva, los que constituyen la acción, la trama, del discurso narrativo.

tras que en el relato o relatos metadiegéticos nos encontramos con un narrador personalizado que imprime su subjetividad al relato que dirige. Vamos a ofrecer aquí el ejemplo de *Secretum*, donde este narrador extradiegético anuncia lo que va a ser el tema central de la novela:

> Porque esta historia comienza con el último hombre que quiso medirse con la muerte.
>
> (A. Prieto, *Secretum*, p. 22)

Mientras, en las últimas líneas de la novela se ofrece el contrapunto final que enlaza con este comienzo:

> Y ya no fue ninguna palabra más, sino «adiós» en ceniza que el viento llevaba a su mar, y abrazaba en olas, y latía en la luz de unos ojos en tristeza.
>
> Esto fue en cualquier año de una nueva Era, porque ya no tiene interés enumerar los años con cifras. Sí importa que era septiembre y creyeron barrer las cenizas.
>
> (A. Prieto, *Secretum*, pp. 279-280)

A pesar de estos ejemplos, es mucho más frecuente que el relato primario o narración marco establezca unas relaciones ambiguas con los demás relatos (metadiegéticos) que componen el texto. Así, por ejemplo, en la novela *Conversación en la Catedral,* de M. Vargas Llosa, el relato primario sirve efectivamente de hilo conductor apenas perceptible, que permite la introducción de los relatos metadiegéticos (fundamentalmente a través del diálogo, la conversación, de los personajes principales). Podemos ver el inicio de la novela, donde se observa claramente esta tendencia:

> Desde la puerta de «La Crónica» Santiago mira la avenida Tacna sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los anillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena.
>
> (M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral,* p. 13)

De igual forma, en algunas otras novelas, como *Juntacadáveres, Paradiso, Volverás a Región* o *Libro de las memorias de las cosas*, podemos

sostener la existencia de un relato primero y una serie de relatos metadiegéticos, aunque sería más difícil concretar la relación entre ellos. En estas obras no existen prácticamente marcas textuales que nos indiquen claramente el cambio de nivel, es decir, cuándo nos encontramos con el relato extradiegético y cuándo se da paso al relato metadiegético.

Una dificultad seria, en este sentido, se plantea cuando no existe un único narrador extradiegético, sino que podríamos hablar de varios narradores que son sujetos de una serie de relatos que ocuparían un mismo nivel dentro del texto. Obras como la ya citada anteriormente de *La ciudad y los perros*, y otras como *Tiempo de silencio, Rayuela, Tres tristes tigres, La casa verde, Cambio de piel*, o *La traición de Rita Hayworth*, están constituidas por una serie de relatos que no están subordinados formalmente entre sí y que van constituyendo el discurso narrativo. Pensemos en una de estas obras, *La casa verde*, de M. Vargas Llosa. Si atendemos a su estructura formal, vemos que van alternándose diversos relatos de ambientes y tiempos diferentes que, desde el punto de vista formal, son independientes entre sí. Sólo el desarrollo de la historia nos va indicando que, temáticamente, nos encontramos ante una historia que se ha ido fraccionando para mostrarnos una «realidad plural». Este hecho es trasladable, de una u otra forma, a las otras novelas que hemos citado, por ejemplo *La traición de Rita Hayworth*, de M. Puig, donde todavía está más marcada la «independencia» de los diversos relatos.

Hablar de un único narrador extradiegético quizá esté ligado al hecho de considerar el discurso narrativo, desde el punto de vista más estrictamente lingüístico, como una única enunciación, cuyo resultado es un enunciado que llamamos novela. En este sentido, al ser única la enunciación que engloba todo el texto, debería hablarse también de un único responsable de ella, que sería el narrador extradiegético. Pero, teniendo en cuenta la nueva actitud de la novela, que se acentúa en estos años, es evidente la existencia de una pluralidad de enunciaciones, independientes entre sí, como un nuevo planteamiento del texto narrativo que se fracciona para acceder a distintas realidades que en su conjunto delimitan (que es en el fondo de lo que se trata) una historia. En algunos casos se llega a hacer de esta característica uno de los procedimientos por los que se canaliza la experimentación narrativa. Así, por ejemplo, en novelas como *62, Modelo para armar, Guarnición de*

*silla*, o incluso *Cambio de piel*, se presentan una serie de enunciaciones que, desde una deliberada ambigüedad en sus sujetos, componen el discurso narrativo.

*Los relatos «secundarios»*

Este tipo de relato tiene como característica fundamental su dependencia formal respecto a un relato anterior, extradiegético. Hay que tener en cuenta, en este sentido, que un relato así puede estar introducido mediante el diálogo de los personajes: uno de los personajes toma la palabra y enuncia un relato; no podemos perder de vista que la introducción de las palabras (emitidas o pensadas) por parte del personaje contribuye al progreso de la acción.

Posiblemente es la novela *Conversación en la Catedral*, de M. Vargas Llosa, la que muestra más claramente esta tendencia. La obra, que gira en torno a una conversación de los dos personajes principales en un bar, va dando paso a una gran variedad de procedimientos que reproducen el diálogo de los personajes, convertidos en narradores esporádicos que introducen los diferentes relatos metadiegéticos que dan forma a la novela:

> Trinidad trabajaba cerca del laboratorio, en una fábrica textil, y le contó a Amalia nací en Pacasmayo y trabajé en Trujillo en un garaje (...). Se echó a reír y le contó: una noche con un compañero pasamos por aquí haciendo la maquinita aprista con el claxon, y los patrulleros los persiguieron y encanaron (...). Se había hecho aprista hacía diez años, le contó, porque en ese garaje de Trujillo todos estaban en el partido, y le explicó Víctor Raúl Maya de la Torre es un sabio y el Apra el partido de los pobres y cholos del Perú...
>
> (M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, p. 93)

Sin embargo, conviene hacer una puntualización en este sentido: la introducción de las palabras del personaje dentro del texto narrativo no lleva aparejada, de forma mecánica, un cambio de nivel narrativo. Más bien hay que considerar estos procedimientos formales como una de las posibilidades en que puede concretarse un cambio de nivel narrativo, ya que no siempre que se da paso al diálogo de los personajes

nos encontramos con un relato metadiegético. Para ver algún ejemplo en este sentido remitimos al apartado de *Relato de palabras*, donde explicábamos este recurso.

Nuestra misión va a ser ahora indagar en los sentidos que adquiere el relato metadiegético dentro del texto general de la novela, partiendo de la distinción que hacíamos al principio de este apartado. Naturalmente, vamos a tratar sobre todo aquellos relatos metadiegéticos cuya importancia temática es inferior a la del relato primario o narración-marco, puesto que en los otros casos es obvio que son tales relatos los que configuran las líneas maestras en que reposa la acción novelesca.

Un gran porcentaje de los relatos metadiegéticos que aparecen en las novelas estudiadas podrían incluirse dentro del *sentido explicativo.* Son secuencias de distinto signo pero parecen estar unidas por un rasgo común: llenan una laguna del relato, cubren un espacio narrativo que, previamente, estaba oscurecido. Es el procedimiento narrativo por el que, habitualmente, se introduce en el discurso narrativo una alteración en la cronología de la historia; el relato primario o narración marco se «detiene» para volver sobre sus pasos y señalar un aspecto que se ha pasado por alto. Es, por lo tanto, habitual que sea la forma en que se expresa la *analepsis*:

> ¿Quién era esta niña, por qué la protegían los Quiroga? La trajeron de «La Huaca» un mes de junio, antes de saber hablar, y don Roberto refirió una historia que no convenció a todo el mundo. Los perros de la hacienda habrían ladrado una noche y cuando él, alarmado, salió al vestíbulo, descubrió a la niña en el suelo bajo unas mantas. Los Quiroga no tenían hijos; y los parientes codiciosos aconsejaron el hospicio, algunos se ofrecían a criarla. Pero doña Lucía y don Roberto no siguieron los consejos, ni aceptaron las ofertas, ni parecieron incómodos con las habladurías. Una mañana, en medio de una partida de rocambor en el Centro Piurano, don Roberto anunció distraídamente que había decidido adoptar a Antonia.
>
> (M. Vargas Llosa, *La casa verde*, p. 131)

Dentro de esta función explicativa, bastante frecuente (la podemos ver repetidamente en obras como *Bomarzo, El siglo de las luces, Don Juan, Ritmo lento, El Unicornio, La casa verde, Un hombre que se parecía a Orestes, Libro de las memorias de las cosas*, y algunas otras), es común la

concepción del relato metadiegético como amplificación que tiene cierto carácter completivo, pero que no introduce variaciones sustanciales dentro de la acción; se trataría más bien de aportar un matiz, sin que se dé con él un progreso real de la acción narrativa. Los casos más frecuentes los tenemos en las novelas de Mujica Láinez *Bomarzo* y *El Unicornio*:

> Azelaís le contó, a su vez, que no bien Aiol y su padre habían partido de Poitiers, Berta había sacado a luz un dolor tremendo, en el que se entremezclaban la pena de haberlo perdido a Pons en tan tonto accidente, la de perder a su hijo Ozil, a quien sin duda amaba, y la de ignorar hasta dónde se hundían las raíces diabólicas en el cuerpo y en el alma de Azelaís.
>
> (M. Mujica Láinez, *El Unicornio*, p. 154)

También se da en algunas novelas de nuestro *corpus* una serie de relatos metadiegéticos que podrían tener ese *sentido temático*. Su relación con el relato primario o narración marco está expresada en su significación. Se da en estos casos un paralelismo entre la historia trazada por la narración marco y la que se desprende del relato metadiegético. En novelas como *Don Juan, Tres tristes tigres, Auto de fe, El hombre de los santos, La oscura historia de la prima Montse*, o *Secretum*, podemos ver ejemplos en esta dirección. Es habitual el procedimiento por el cual se cuenta un mismo hecho desde distintos puntos de vista, estableciendo con ello cierto perspectivismo narrativo que objetiva la narración. Así ocurre en la novela *El hombre de los santos*, de J. Fernández Santos, donde se habla de un personaje que cuenta su propia historia personal a través de tres versiones:

> Ahora que la vicaria se ha marchado acompañando a la abadesa, de nuevo las jóvenes le han pedido que empiece con su historia, una historia que en realidad son tres, siempre las mismas, que ella ilustra con fotos guardadas, allá arriba en el dormitorio, debajo del jergón.
>
> La primera historia comienza con su padre, que fue condestable y conocía al rey Alfonso XIII, con quien iba de caza por los montes del Pardo, la segunda cuenta su viaje a Roma, cuando el Papa impartió para ella sola una bendición especial, permitiéndole besar luego su anillo, y la tercera —la que las jóvenes prefieren—, es la del mono de Cuba.
>
> (J. Fernández Santos, *El hombre de los santos*, p. 227)

Respecto a los sentidos persuasivo y obstructivo, que ya se han ejemplificado unas páginas más atrás, hay que subrayar que son muy poco relevantes en estos años. El sentido distractivo, por su parte, adquiere mayor importancia, ya que acentúa una tendencia clara en estos años: la apertura del relato a nuevos planteamientos narrativos que le hace quebrar, incluso, los moldes tradicionales. De esta forma, el discurso narrativo no sólo se articula en torno a lo que va constituyendo la historia, base de la acción novelesca, sino que se manifiesta también en secuencias que, en ocasiones, llegan a apartarse de lo estrictamente narrativo, y cuya misión fundamental es «hacer texto». El narrador da paso a una serie de discursos de diverso signo que suelen tener unas marcas específicas e introducen una voz distinta a la suya; sin embargo, no existe una relación con el relato primario que no sea la de mera dependencia formal. Aunque es un hecho que no abarca la totalidad de las novelas estudiadas, sí que se convierte en alguna de ellas en una de las constantes del texto. Estos recursos ponen de relieve un cambio en los planteamientos narrativos: no interesa tanto lo contado sino más bien la forma concreta de contar.

En estas ocasiones, nos encontramos con uno de los procedimientos por los que se pone de relieve lo metatextual (la propia reflexión sobre lo escrito) y, sobre todo, lo lúdico (el plantear el texto narrativo como un juego). Aunque el número de novelas donde encontramos este recurso es mucho mayor, damos los títulos de las novelas que lo utilizan de forma más significativa: *Don Juan, Tres tristes tigres, Rayuela, Paradiso*, o *La saga/fuga de J. B.* Podemos aportar algún ejemplo relevante de ellas para mostrar su funcionamiento. Así, en *Don Juan*, de G. Torrente Ballester, nos encontramos con un relato metadiegético de considerable extensión, el «Poema de Adán y Eva», que uno de los narradores, Leporello, le cuenta a otro de los personajes [8]:

> –Estoy aludiendo, como es obvio, al «pecado de Adán y Eva. El poema de dom Pietro, en dísticos latinos, se refería a él. Voy a contárselo (...).

[8] Se da, incluso, una estructura en abismo: un personaje le cuenta a otro personaje lo que en realidad ha compuesto un tercero. Los niveles narrativos se multiplican en este caso.

> Dejó caer el brazo.
>
> —*En el crepúsculo inmenso del Paraíso, aquella tarde de otoño, había dejado de llover. Las palmeras desperezaban sus abanicos, y los nardos sacudían las gotas de lluvia en el césped brillante...*
>
> (G. Torrente Ballester, *Don Juan*, p. 273)

Con él se introduce un «aliento lírico» en la novela, con el que se trata, desde el punto de vista de la ficción narrativa, de sostener la atención de uno de los personajes, el profesor. En este caso el relato metadiegético da cuerpo a un paréntesis narrativo que hace volver la atención sobre el discurso en sí mismo.

Quizá en *Tres tristes tigres*, de G. Cabrera Infante, esta tendencia se acusa todavía más, e incluso se pone en un primer plano dentro del planteamiento general de la novela. Así, por ejemplo, se introducen relatos metadiegéticos presentados como variaciones sobre un mismo tema (la muerte de Trotsky) que es ajena totalmente al hilo narrativo de la historia contada:

> La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 225)

Inmediatamente después se da paso a la serie de relatos metadiegéticos que naturalmente conllevan narradores diferentes que cuentan «a la manera de» uno de los escritores cubanos.

En *Rayuela*, marcando por un lado el experimentalismo que preside toda la novela, este tipo de relato metadiegético con sentido distractivo da cauce a una serie de reflexiones metatextuales sobre la propia escritura. Así se introducen las secuencias sobre Morelli, uno de los narradores de la novela, que se apartan deliberadamente del hilo narrativo, aunque, por otro lado, es la más clara manifestación del tema central de la obra: la construcción de una novela abierta que parte, para ello, de la ruptura de la propia novela como género. Damos una cita donde se ve, además, perfectamente el cambio de nivel (narración marco donde se inserta el relato metadiegético):

> Una nota con lápiz, casi ilegible: «Sí, se sufre de a ratos, pero es la úncia salida decente. Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con

*psicologías*. Hay que tenderse al máximo, ser *voyant* como quería Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un *voyeur*. Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas 'del comportamiento', menos guiones de cine sin el rescate de las imágenes».

A relacionar con otro pasaje: «¿Cómo *contar* sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector? Tal vez renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como sentiríamos el yeso que vertemos sobre un rostro para hacerle una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro».

(J. Cortázar, *Rayuela*, p. 543)

Por otro lado nos encontramos también, dentro de la tendencia general señalada, un relato específico que constituye todo un capítulo donde se prescinde del carácter representativo del discurso (al menos en significación literal), de tal forma que las palabras no significan, sino que, en todo caso, sugieren significados:

Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

(J. Cortázar, *Rayuela*, p. 423)

Este procedimiento, según se ha dicho más arriba, también se utiliza en determinadas secuencias de *Tres tristes tigres*, y se repite, asimismo, en *La saga/fuga de J. B.*, donde el personaje principal, J. Bastida, se presenta como creador de un nuevo lenguaje poético del que se dan una serie de ejemplos. Se trata de un mero juego verbal que se lleva hasta las últimas consecuencias, por ejemplo, dar el texto metadiegético con su traducción:

El verso formado por las siguientes sílabas:

*las cu la vi te ba fos can mol de ca*

puede organizarse de tres maneras:

*lasculávi tebáfos can moldeca*
*lasculavite bafoscánmol deca*
*lascú lavitebá foscan moldé ca*

cada una de las cuales significa una cosa distinta; pero mejor lo verá usted si le recito, de tres maneras de las varias posibles, el cuarteto a que ese verso pertenece, primero de un soneto, y le añado la traducción:

*Lasculavi tebafos can moldeca*
*divilán voricer malagoscía;*
*arconta latilós debalatía*
*ormenlabán orcalitán zos teca.*

Que quiere decir, aproximadamente:

*Ha quedado en el aire una luz demorada*
*un poco gris y un poco púrpura, siento*
*que mi voluntad se demore también, aunque*
*en medio de la niebla.*

(G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, pp. 339-340)

Un caso, y quizá límite dentro de los ejemplos que estamos aportando, lo constituye la parte final de la novela *Paradiso*, de Lezama Lima, concretamente los tres últimos capítulos. Esta parte está compuesta por una serie de relatos metadiegéticos que van alternándose y que rompen con el hilo narrativo de la obra. Quizá haya que considerarlo como un paso más dentro de esta tendencia de experimentación narrativa, mediante la cual el relato metadiegético con sentido distractivo pierde, en cierto modo, la conexión con la propia historia, para tratar de imprimir una nueva dirección a la novela.

Para terminar nuestro recorrido por el relato metadiegético con sentido distractivo, vamos a aludir a la novela de Torrente Ballester *La saga/fuga de J. B.* En esta obra, publicada en el año 72, se parte de un conocimiento cierto de todos estos planteamientos narrativos, que van a ser utilizados en esta ocasión desde una perspectiva irónica. De esta forma el discurso narrativo se convierte, como ocurría en los casos anteriores, en una plataforma que no sólo nos presenta una historia, sino que vuelve los ojos hacia el propio discurso que la sustenta. Se podría considerar (algo que, por supuesto, cabe perfectamente en los casos de *Rayuela* y *Tres tristes tigres*) una reflexión sobre el propio acto de escribir una novela, que tiene tanta importancia como los hechos que en ella se describen. De nuevo aquí la escritura se convierte en un juego. De esta forma se dan rupturas gráficas que alteran el

modo tradicional con que se suelen presentar los hechos: éste es el planteamiento de esta secuencia que da cuerpo a un relato metadiegético en forma de esquema:

| | |
|---|---|
| 1. El hombre Malo del Sombrero Negro se casó con La Palma que en el Aire se mece gentil. | 2. El Hombre Negro del Sombrero Malo se casó con El Aire que se mece gentil en La Palma. |
| 3. El Bello Garzón estaba enamorado de La Palma que en Aire se mece gentil. | 4. El Garzón Predestinado estaba enamorado de El Aire que se mece gentil en la Palma. |
| 5. Los negocios navieros del Hombre Malo del Sombrero Negro iban bastante mal. | 6. El Hombre negro del Sombrero Malo era impotente. |

(G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 90)

En otro momento, y ateniéndose esta vez a un procedimiento más «convencional», el narrador da paso a un relato metadiegético con sentido distractivo marcado explícitamente en el texto. Es decir, en nota a pie de página se da cuenta al lector de que aquello no altera para nada el hilo de la historia y que, por consiguiente, si lo considera oportuno, puede prescindir de él:

> Su discurso fue nada menos que una exposición del evolucionismo no como Darwin lo había concebido, sino como él lo había corregido*...
>
> ---
>
> * Recomiendo al lector apresurado saltarse unas cuantas páginas y reanudar la lectura en la 165, línea 10. Pierde el resumen y parte del texto del discurso de Don Torcuato, pero no es una gran pérdida. [Nota de J(osé) B(astida)].

(G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 154)

Es, en definitiva, una ironía metatextual.

De todos estos ejemplos, creemos que se puede deducir de forma evidente un hecho: la demostración, llevada a veces hasta sus últimas consecuencias, de que la novela no es solamente una historia, sino

también «otras cosas», por ejemplo, su propia organización discursiva. Este hecho se nota muy particularmente en los niveles narrativos.

Esto nos lleva a dar un paso más en nuestro análisis, aportando algunos datos a esta tipología del relato metadiegético que iniciábamos unas páginas atrás. Podríamos hablar, por lo tanto, de una distinción entre los niveles narrativos no por su sentido dentro del relato, o su relación con la narración marco sino, por ejemplo, atendiendo a su formulación textual.

Según la manera en que se presenta dentro del texto el relato metadiegético, podemos distinguir entre formulación poética, epistolar, periodística, técnica, etc. Son todos ellos procedimientos que se apartan de lo estrictamente narrativo, pero que pueden cumplir cualquiera de los sentidos que hemos atribuido al relato metadiegético. De esta forma, en obras como *Juntacadáveres, Paradiso* y algunas otras novelas, se introducen poemas a los que se puede atribuir un carácter explicativo:

> ...antes de apagar la luz culpo a Julita por el poema y le atribuyo
> los cuatro versos que acabo de escribir.
> Y yo la, lo pierdo doy mi vida.
> A cambio de vejeces y ambiciones ajenas.
> Cada día más antiguas, suciamente deseosas y extrañas.
> Ir y no lo haré, dejar y no puedo [9].
>
> (J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, p. 796)

Igual ocurre en esta otra cita, donde el poema completa la caracterización de uno de los personajes:

> Cemí buscó el rostro de Fronesis, al mismo tiempo que recibía el sobre observó en el lento despliegue de los labios de Fronesis una timidez que no podía disimularse; abrió el sobre y leyó un papel escrito a mano con tinta verde:
>
> RETRATO DE JOSÉ CEMÍ
> No libró ningún combate, pues jadear
> fue la costumbre establecida entre su hálito

[9] Como puede verse, se trata de unos versos acrósticos con los que se compone la palabra yací.

y la brisa o la tempestad.
Su nombre es también Thelema Cemí,
su voluntad puede buscar un cuerpo
en la sombra, la sombra de un árbol
y el árbol que está a la entrada del infierno
(...).

(J. Lezama Lima, *Paradiso*, p. 509)

En *La saga/fuga de J. B.* es la formulación adoptada para introducir cada una de las partes de que consta la novela, configurando con ello un anuncio, o «puesta en situación», de carácter narrativo (quizá hubiera que decir «carácter épico»):

Balada incompleta y probablemente apócrifa
del Santo Cuerpo Iluminado

No lo sabemos, no, no lo sabemos
ni lo sabremos nunca:
por qué hay un silencio en la mar y en el aire,
un silencio redondo de cielos acerados
rodeado de vientos y de olas tremebundas,
y del ruido que el agua fabrica en sus entrañas
como si protegiera la paz de aquel espacio.

No lo sabemos, no, ni lo sabremos nunca.
Ni sabremos tampoco
por qué una noche, hace ya mucho tiempo,
una noche cualquiera en un tiempo remoto,
de estrellas y sin luna,
apareció la Barca Iluminada
(...).

(G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 19)

Algo semejante, en términos generales, podría decirse de la formulación periodística, que en algunos casos nos muestra el desenlace de la historia, tal es el caso de la novela *Ritmo lento*, de C. Martín Gaite; en otros nos da una serie de datos que completan la diégesis, como vemos en *La saga/fuga de J. B.*, de Torrente Ballester, o bien nos ofrece el contrapunto de los hechos descritos, como ocurre en *San*

*Camilo, 1936*, de Cela, donde se acumulan arbitrariamente hechos diversos:

> ...el dirigible Hindenburg con cincuenta pasajeros a bordo sale de Alemania con destino a los Estados Unidos, una comisión de ugetistas, comunistas y sindicalistas visita al gobernador civil de Guipúzcoa y se queja de la cárcel de Ondarreta, se teme que los japoneses pretendan colocar al emperador Kan Te del Manchukuo en el trono de sus mayores en Peking, se concede licencia para el establecimiento de dos casquerías, una en la calle de Diego de León, al final de la etapa Metz-Belfort de la XXX vuelta ciclista a Francia la clasificación de los corredores españoles es la siguiente...
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, p. 21)

Quizá merecería una mayor atención el procedimiento epistolar, que como ya se ha dicho, es frecuentísimo en las novelas estudiadas. En este punto se sigue una tradición ininterrumpida en el discurso narrativo. Obras como *Rayuela, Tres tristes tigres, Ritmo lento, Escribo tu nombre, Juntacadáveres, Cambio de piel, San Camilo, 1936, El hombre de los santos, Libro de las memorias de las cosas, Guarnición de silla*, o *La saga/fuga de J. B.*, entre otros, hacen uso de este recurso. Sin embargo, no nos vamos a detener en su explicación, ya que en un apartado anterior, donde hablábamos de las modalidades narrativas, tuvimos oportunidad de tratar más pormenorizadamente sobre tal recurso.

Podemos decir de estos procedimientos (y algunos más que sin duda podrían añadirse) que estamos ante formulaciones textuales que contribuyen de forma decisiva a marcar la verosimilitud de los hechos contados, ya que en tales casos se remite a un texto ajeno que se aporta como «documento» (la mayoría de las veces en su literalidad) para iluminar determinada parte de la historia que se está contando. Se subraya de esta forma el objetivismo narrativo. Ésta es la justificación de que algunas de las novelas estudiadas estén constituidas como un *collage narrativo* (tal es el caso de algunas secuencias de *Señas de identidad*, de J. Goytisolo, y sobre todo de obras como *San Camilo, 1936*, de Cela) donde la historia está constituida por un «puzzle» de textos de diverso signo que, naturalmente, hay que atribuir a distintos narradores o, para ser más precisos, a distintos enunciadores. Así podemos verlo en esta secuencia donde se ofrecen las noticias y anun-

cios leídos en el periódico alternados con el monólogo interior del protagonista:

> ...las noticias son confusas, muy confusas, y tú tampoco sabes ordenarlas, ¿sufre usted alguna enfermedad en la orina?, pruebe jugo de plantas Boston y deseche todas sus preocupaciones, suprima gastos excesivos, ¡ja, ja!, tú te ríes del jugo de plantas Boston porque eres joven, muy joven y no padeces enfermedades de la orina, catarros agudos y crónicos en la vegiga, inflamación de la próstata, retención de la orina y necesidad frecuente y anormal de orinar, dolor de riñones y bajo vientre, inflamaciones agudas y crónicas, estrecheces de la uretra blenorragia aguda o crónica, gota militar, arenillas, mal de piedra y orinas turbias, etc., ten un poco de paciencia que todo llegará.
>
> (C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, pp. 16-17)

Por consiguiente, hay que tener en cuenta una definición de novela como texto de textos, donde se da cuerpo a la acción de unos personajes contada por una serie de narradores que van alternándose. Esta característica puede verse de forma clara en estos años, en que la novela se hace mucho más susceptible a la interferencia de discursos de todo tipo que, por decirlo así, abren un poco más los límites del propio género, permitiéndole apartarse de lo que es estrictamente discurso narrativo, o bien hacer discurso narrativo lo que, en principio, no se podría considerar como tal.

## *Diversidad de textos en contacto*

La consideración de la novela como texto de textos nos va a permitir introducirnos en un fenómeno que creemos de gran importancia para explicar algunos aspectos relevantes del relato. Nos referimos a la *intertextualidad.*

La novela, efectivamente, suele estar configurada por una serie textos en contacto. En una primera aproximación a esta noción de intertextualidad, podemos considerarla como la relación establecida entre dos textos, de tal forma que uno de ellos, explícita o implícitamente, está incluido en el otro, independientemente de cómo se introduce concretamente en el discurso narrativo.

Es decir, las huellas que en un texto determinado han dejado otros textos anteriores a él, de tal manera que el texto tomado como referencia puede identificarse como tal por parte del lector. Estamos, por consiguiente, dentro de los niveles narrativos, ya que la relación o «interferencia discursiva» entre, al menos, dos textos, implica un cambio de voz, puesto que introduce un nuevo relato en el discurso narrativo, y por lo tanto un nuevo narrador.

Como puede deducirse, la intertextualidad como fenómeno general no se circunscribe a un periodo concreto de la historia literaria, sino que es una de las constantes de toda la literatura. Sin embargo, y teniendo en cuenta la tendencia general que hemos observado en los años sesenta, podemos afirmar que en ellos adquiere una mayor relevancia, potenciada quizá por ese afán de ruptura y de experimentación que preside este periodo.

Cabe hacer, sin embargo, una puntualización: cuando hablamos de intertextualidad no nos referimos a lo que tradicionalmente se ha entendido como el estudio de las fuentes o influencias que existen en cualquier texto literario, sino a un concepto más restrictivo.

El fenómeno de la intertextualidad está basado en una relación que no siempre es la misma. A partir de aquí iremos viendo esta variedad que se va concretando en manifestaciones textuales de distinto tipo, ya que nos encontramos con un planteamiento recurrente en estos años, hasta tal punto de que al menos dos de las novelas de nuestro *corpus*, parten de este hecho [10]: *Don Juan*, de G. Torrente Ballester, y *Un hombre que se parecía a Orestes*, de A. Cunqueiro. Ambas están configuradas temáticamente por textos anteriores (en el primer caso los referentes serían: *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla; en el segundo caso, las tragedias clásicas griegas), que se toman como base, en gran parte desde un punto de vista irónico, para construir el nuevo relato.

Atendiendo ya a la forma en que va sistematizando este fenómeno, podemos decir que el procedimiento más habitual es la cita de un texto que se incorpora al discurso. En novelas como *Bomarzo, El siglo de las luces, Rayuela, Tres tristes tigres, Ritmo lento, Off side, Libro de las*

[10] Podríamos incluir también *Auto de fe*, de C. Rojas, donde hay una constante alusión al Evangelio, sobre todo en lo que se refiere a la resurrección de Lázaro.

*memorias de las cosas*, o *Guarnición de silla*, encontramos ejemplos en que se da paso en el discurso narrativo a otros autores. Su formulación lingüística sigue los procedimientos habituales que hemos explicado en el relato de palabras (al fin y al cabo se trata, en todos estos casos, y tal como allí veíamos, de dos enunciaciones en contacto). Por ejemplo se da la cita literal, por tanto en estilo directo:

> En esta postura, con la frente inclinada recitó:
> —«Hay golpes en la vida tan fuertes
> ...yo no sé.
> Son golpes como del odio de Dios.
> Como si la resaca de todo lo vivido
> se empozara en el alma...».
> «Si no fuera tan triste —continuó— daría risa. He vuelto a leer versos como a los veinte años. Me los trae Magdalena. Este César Vallejo es un buen tipo. Peruano, ¿o chileno?».
>
> (C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, p. 22)

En algunos casos es precisamente la cita la que sirve como punto de partida de la acción que va a describirse; se ofrece así una especie de marco temático que nos sitúa, desde el punto de vista significativo, en la orientación determinada que va a seguir ese pasaje. Tal es el caso de *Cinco horas con Mario*, de M. Delibes, donde cada uno de los capítulos en que se desarrolla el monólogo de la protagonista está precedido de una cita de la Biblia que da el tema básico de ese capítulo:

> *Ve, come alegremente tu pan y bebe tu vino con alegre corazón, pues que se agrada Dios en tus buenas obras. Vístete en todo tiempo de blancas vestiduras y no falte el ungüento sobre tu cabeza. Goza de la vida con tu amada compañera todos los días de la fugaz vida que Dios te da bajo el sol.* Pero el caso es que me pongo a pensar y divertido, lo que se dice divertido, no te he visto en la vida, Mario, ni en el viaje de novios siquiera, que ya es decir...
>
> (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 175)

En la novela *Libro de las memorias de las cosas*, de J. Fernández Santos, también podemos hablar de una función similar: es un texto bíblico el que sirve de «espoleta» para presentar la acción; el narrador lo toma como base para organizar los acontecimientos:

«Aquella noche se le fue el sueño al rey y dijo que le trajesen el Libro de las memorias de las cosas y mandó que lo leyeran en su presencia. Y decían: No habrá ojo que se apiade de ti por no hacer lo que hiciste, ni quien tenga de ti misericordia. Serás echada de la faz del campo con menosprecio de tu vida. Te dirán: tus pechos te brotaron, tu pelo te creció, mas tú estabas desnuda y descubierta. Y pasé junto a ti y te miré, y he aquí que tu tiempo era de amores. Extendí mi mano sobre ti y cubrí tu desnudez y entré en concierto contigo y fuiste mía. Mas confiaste en tu hermosura y fornicaste a cuantos pasaron y derramaste tus fornicaciones a cuantos pasaron; suya eras...».

(J. Fernández Santos, *Libro de las memorias de las cosas*, pp. 221-222)

Es habitual el significado culturalista que a veces se le ofrece a la cita de otros autores; en estas ocasiones ya no se trata de potenciar el desarrollo de la acción, se busca más bien una aportación meramente retórica al texto. Así podemos verlo en novelas como *Bomarzo, El Unicornio, San Camilo, 1936*, o *Secretum*. En este ejemplo que ofrecemos se dan pormenorizadamente una serie de datos que, a pesar de su certeza, se aportan desde cierto tratamiento irónico:

*Troteras y danzaderas* es un libro en clave, todo el mundo la conoce y en lo que se refiere a la de los escritores que salen en sus páginas hasta se han escrito tesis doctorales (Martha W. O'Cherony, *The reflect of actual Spain in «Troteras y danzaderas»*, University of Denver, Colorado, 1932; Robert A. Lewald, *Pérez de Ayala, historian of his time*, Wayne State University, Detroit, 1934; Anthony M. Baum, *The writer, between history and novel*, University of the Pacific, Stockton, 1934; Hans Hesse, *Betrachtungen über die Objektivierung der unmittelbaren Realität im erzählerische Werk Pérez de Ayalas*, Universität Hamburg, 1935), según estos estudios los hermanos González Fitoria son los Alvarez Quintero, tú ni entras ni sales en la cuestión porque además te es lo mismo, lo que ya no aclaran los autores son las localizaciones y los nombres literarios.

(C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, pp. 19-20)

De cualquier forma, en esta última secuencia nos encontramos, más que con una cita explícita de un texto, con otra especificación de la intertextualidad, la alusión. Es un procedimiento menos directo que el anterior. No se trata en este caso de referir literalmente las palabras

del texto que se toma como referencia, puesto que funciona un acuerdo tácito con el lector basado en el supuesto de que éste se encuentra familiarizado con ese discurso, y es capaz de reconocerlo. Algo semejante ocurre en esta secuencia de G. Cabrera Infante, donde no se cita explícitamente a Proust, pero se juega irónicamente con el tema central de su obra *En busca del tiempo perdido*:

> Esta imagen me asalta ahora con violencia, casi sin provocación y pienso que mejor que la memoria involuntaria para atrapar el tiempo perdido, es la memoria violenta, incoercible, que no necesita ni madalenitas en el té ni fragancias del pasado, ni un tropezón idéntico a sí mismo, sino que viene abrupta, alevosa y noctura y nos fractura la ventana del presente con un recuerdo ladrón.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 306)

Es un recurso bastante utilizado, lo podemos ver en novelas como *Bomarzo, Don Juan, Rayuela, Paradiso, Señas de identidad, San Camilo, 1936, 62, Modelo para armar, Reivindicación del conde don Julián, Secretum*, o *La saga/fuga de J. B.* En todas ellas se parte de cierta complicidad con el lector y a partir de ahí se da cuerpo de forma más o menos explícita a este tipo concreto de intertextualidad. Un autor que la emplea frecuentemente es J. Goytisolo. En el siguiente pasaje, por ejemplo, aunque no se marca en el texto, se establece un paralelismo implícito con el famoso artículo de Larra en que se deja patente la comparación entre la ciudad y el cementerio:

> Los nichos se alineaban en bloques compactos como manzanas de casas fabricadas en serie para burócratas y oficinistas, igualmente deshumanizados y asépticos con sus tablas de mármol que reverberaban como ventanas, sus tumbas abiertas tal edificios huecos en construcción, sus aceras y calles desnudas y uniformes, sus señales de tráfico distribuidas en las esquinas: viviendas protegidas madrileñas o H.L.M. parisienses. ¿Por qué no supermercados, cines, farmacias, cafeterías, anuncios luminosos? Una desolada impresión de vacío se adueñaba del visitante ante aquella (¿involuntaria?) parodia del mundo industrial. Cemento y piedra. Ni una flor ni un pájaro. Vosotros, los muertos-vivos y nada más.
>
> (J. Goytisolo, *Señas de identidad*, p. 73)

La novela *Reivindicación del conde don Julián*, particularmente, hace uso de este procedimiento de forma recurrente. En este caso sirve de cauce para sostener el tema central de la obra: la desmitificación de una España oficial, que se va exponiendo a través de todos los tópicos que la definen como tal (entre ellos, claro está, sus escritores), con lo cual la alusión es la fórmula más frecuente:

> ...pero las moscas chupan una tras otras las sílabas de los catorce versos: burla burlando van los tres delante, pasan a la mitad de otro cuarteto, entran con pie derecho en el terceto, están con los pobres versos acabando...
>
> (J. Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, p. 181)

Se presta, por tanto, a un tratamiento irónico de la secuencia. Así lo podemos ver en ocasiones como la que sigue de *La saga/fuga de J. B.*:

> «¿Sabe usted donde está su hermana?». Y Jacinto: «¿Soy yo acaso el guardián de mi hermana?». Don Acisclo saltó, espantado. «¿Es que la ha matado usted?». «Pero, hombre de Dios, ¡está usted loco! ¿Por qué había de matarla?». «¡Me ha respondido como Caín al Señor!». «¡Pero, afortunadamente, ni es usted el Señor, ni yo soy Caín!». «¡Sin embargo, esa respuesta quiere siempre decir!...». Barallobre lo interrumpió con un ademán florido...
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, pp. 566-567)

Partiendo de este reconocimiento por el lector del texto subyacente, hay otros dos planteamientos formales con que se introduce la intertextualidad.

Por un lado tenemos lo que es, en definitiva, una *versión* de un texto anterior; es el caso de «El poema de Adán y Eva», que encontramos en la novela *Don Juan*, de Torrente Ballester. Allí, configurando una metadiégesis de cierta extensión, se hace una reinterpretación del pecado de Adán y Eva. En esta ocasión se ha partido del tema específico que es común a ambos textos: el pecado, para ofrecer una interpretación libre del texto bíblico tomado como referencia.

Otro tipo de intertextualidad es la que basa la relación entre los textos en cierto paralelismo en su tratamiento formal, es decir, en aquello que configura su «estilo literario»; con ello nos movemos en el terreno de lo que podemos denominar «pastiche». ¿Qué entendemos por «pastiche»? Es un procedimiento discursivo mediante el cual una secuencia determinada remite formalmente a unos textos anteriores evocados de manera explícita y cuya función en el texto (intencionadamente o no) suele ser paródica. Tal recurso lo encontramos en algunas de las novelas estudiadas; así, observamos ejemplos como el siguiente, de *Rayuela*, donde se evoca el «estilo azoriniano»:

> Como las palabras perdidas de la infancia, escuchadas por última vez a los viejos que se iban muriendo. En mi casa ya nadie dice «la cómoda de alcanfor», ya nadie habla de «las trebes» –las trébedes–. Como los músicos del momento, los valses del año veinte, las polkas que enternecían a los abuelos.
>
> Pienso en esos objetos, esas cajas, esos utensilios que aparecen a veces en graneros, cocinas o escondrijos, y *cuyo uso ya nadie es capaz de explicar*. Vanidad de creer que comprendemos las obras del tiempo: él entierra sus muertos y guarda las llaves. Sólo en sueños, en la poesía, en el juego –encender una vela, andar con ella por el corredor– nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos.
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, pp. 520-521)

Sin embargo, es quizá en *Tres tristes tigres* donde su uso se hace más sistemático. Una serie de secuencias son otras tantas variaciones sobre un mismo tema, cada una de ellas escrita «al modo de» un escritor determinado a quien explícitamente se atribuye ese texto concreto. Damos un ejemplo en que se parodian las prolijas descripciones de A. Carpentier:

> Lo que tenía ante sus ojos era indecible. Desde la calle toda la mansión tenía aires de castillo, fuerte o casamata visible por la ausencia de triglifos y metopas sobre convexidades de equinos en friso aparentemente dórico, porque el sofito no sobresalía en invertidos escalones reglamentarios...
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 246)

Para completar este repertorio, que no pretende ser exhaustivo, de la intertextualidad más estrictamente «literaria», podemos aducir una secuencia de *Rayuela*, de J. Cortázar, donde nos encontramos con un tratamiento específico de este fenómeno; se trata del capítulo 34, constituido formalmente por la alternancia de dos textos: el de una novela de Galdós, y el discurso narrativo propiamente dicho, de tal forma que constituyen líneas alternas. Se forma así, un collage narrativo cuya función primordial dentro del discurso general de la novela es contribuir a ese experimentalismo que intenta sacar al género novelesco de sus cauces tradicionales:

> En setiembre del 80, pocos meses después del
> Y las cosas que lee, una novela mal escrita,
> fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los
> para colmo una edición infecta, uno se pregunta
> negocios, cediéndolos a otra casa extractora de Jerez
> cómo puede interesarle algo así. Pensar que se ha
> tan acreditada como la mía; realicé los créditos que
> pasado horas enteras devorando esta sopa fría y de-
> pude, arrendé los predios, traspasé las bodegas y sus
> sabrida, tantas otras lecturas increíbles...
>
> (J. Cortázar, *Rayuela*, p. 225)

En otras ocasiones, el texto de referencia no es ya literario, sino que pertenece a otros «discursos». Se introducen de esta forma letras de canciones *(Don Juan, Rayuela, Tres tristes tigres, Juntacadáveres, El lugar sin límites, Diario de la guerra del cerdo*, o *La traición de Rita Hayworth)* y textos de todo tipo: periodístico, «radiofónico», paremiológico, etc., que en algunas ocasiones se integran en el discurso narrativo hasta confundirse con él, constituyendo «*collages* narrativos». Podemos ver algún ejemplo característico:

> Hizo un ruido sordo. ¿Habrá ruidos oyentes? Estupidez de las naciones. Ruidos sordos. A ruidos sordos ganancias de pecadores. A oídos revueltos cuñas de palabras necias. No hay peor sordo que del mismo palo. Cría cuervos y te sacarán astillas. De tal palo tal colmillo. A caballo más temprano no se le miran los ojos. No por mucho regalar amanece más ayuda. A quien madruga Dios le castiga sin palo ni pie-

dra. Hace falta, coño, una revolución de los refranes. El refranero a la lanterne...

(G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 345)

Otro tratamiento irónico de este recurso narrativo es lo que podríamos denominar «intertextualidad ficticia», es decir, ese recurso mediante el cual el autor presenta como textos ajenos secuencias que de hecho no tienen ninguna referencia extratextual. Es el caso de las secuencias de *Rayuela*, atribuidas a Morelli, escritor ficticio introducido en la novela por el autor. También encontramos ejemplos claros en novelas como *Tres tristes tigres*, donde sirven, de nuevo, para introducir un matiz irónico en lo que se cuenta. En otras ocasiones, es una especie de juego o recurso narrativo, que trata de hacer verosímil lo contado; así ocurre en novelas como *El Unicornio, Un hombre que se parecía a Orestes*, y sobre todo, en *La saga/fuga de J. B.*, donde constantemente se alude a supuestos textos escritos por algunos de los personajes, que remitirían «intertextualmente» a una serie de textos conocidos:

> Tenemos, por ejemplo, el caso Barrantes. ¿Es poeta, no lo es? Para mi gusto tiene muchos versos malos y muchos versos buenos, como cualquier otro. Pero no voy ahora a eso. ¿Por qué no se le conoce? Porque nadie gastó su vida en descubrirlo y estudiarlo, como sucede con otros. ¿Qué se podría decir de él? Pues muchas cosas: que su *Viaje subterráneo* se parece a *Une saison en enfer*, de la que es contemporáneo; que su poema «Uno, dos, tres...» usa un truco muy semejante al de «Un coup de dès»; que la métrica y el aliento de sus *Odas particulares* coinciden con el metro y el aliento de las *Six grandes odes*; que usó el alejandrino como Rubén Darío antes que Rubén Darío; que su concepto de amor coincide con el de Machado; sus poemas políticos y sociales dicen cosas que parecen de Celaya y Otero; que en sus Canciones al bosque muerto se preludia *La entrada a la madera* ¿Quiere más?...
>
> (G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 372)

En estos casos se sigue un planteamiento formal similar a los que hemos presentado anteriormente; sin embargo es ficticio, es decir, no tiene existencia real uno de los términos entre los que se establece la

supuesta relación intertextual: o el texto subyacente, o el texto en que se da tal intertextualidad.

Quizá enlazado con este procedimiento, podemos observar un recurso intertextual que se ha sido utilizado también en algunas ocasiones en la novela tradicional. Consiste en la asunción, por parte de determinado texto narrativo, de personajes que pertenecen a otros discursos narrativos de naturaleza ficticia. Por ejemplo, en un momento dado de *Cien años de soledad* se incorporan a la ficción novelesca concreta personajes como Artemio Cruz o Rocamadour, personajes de otras obras literarias, que ahora pasan a tener un estatuto nuevo dentro de la novela, de tal forma que se les reconoce un papel similar al de cualquier personaje histórico que se incorporara a la ficción (como es el caso, en esta misma obra, del pirata Francis Drake). En la cita concreta vemos cómo el narrador le da incluso un sentido proléptico a la alusión:

> Aureliano podía imaginarlo entonces con un suéter de cuello alto que sólo se quitaba cuando las terrazas de Montparnase se llenaban de enamorados primaverales, y durmiendo de día y escribiendo de noche para confundir el hambre, en el cuarto oloroso a espuma de coliflores hervidos donde había de morir Rocamadour.
>
> (G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 326)

De igual forma, en la obra de C. Fuentes *Cambio de piel* se introduce al personaje extratextual Artemio Cruz, de su anterior novela, con lo cual se produce una interferencia intertextual que tiende a reforzar el papel de la ficción narrativa:

> Nuestro anfitrión, Reynaldo Padilla, el heredero de los negocios de Artemio Cruz, ¿recuerdas?, cuando el viejo aquel murió hace seis o siete años y los periódicos sólo hablaron de él durante quince días o un mes; ¿recuerdas cómo nos reíamos leyendo esos elogios post-mortem? Cualquiera hubiera dicho que aquel viejito millonario era un héroe de la nación y una figura mundial.
>
> (C. Fuentes, *Cambio de piel*, p. 276)

No hay que olvidar que nos encontramos ante un procedimiento de cierta tradición en la novela decimonónica: el crear una «metafic-

ción» que superaría los límites de una única novela para extenderse a varias obras de un autor, de tal forma que los personajes de una obra participarían en otra aunque su papel fuera de mayor o menor importancia. Así ocurre, por ejemplo, con los héroes de algunas novelas de Galdós que pasan a ser en otras obras personajes secundarios. Un ejemplo similar lo encontramos en la obra de J. Marsé *La oscura historia de la prima Montse*, que cita también a alguno de los personajes aparecidos en su otra novela *Últimas tardes con Teresa*.

Llegados a este punto, cabría plantearse si sería posible hablar también de intertextualidad en casos en que la referencia última no es ya un texto con base lingüística, sino perteneciente a «otra categoría distinta de mensajes»; nos referimos, por ejemplo, a obras musicales o cinematográficas que en muchas ocasiones sirven como referentes del discurso narrativo. No es éste un recurso marginal durante el periodo analizado; de hecho, una de las novelas estudiadas, *La traición de Rita Hayworth*, de M. Puig, parte de lo que podríamos denominar «intertextualidad fílmica o cinematográfica». Este procedimiento, que se hace habitual en obras como *Tres tristes tigres, Cambio de piel, Reivindicación del conde don Julián*, o las dos ya citadas, es una muestra evidente de la interferencia entre dos sistemas artísticos distintos: el de la novela y el del cine (la palabra escrita y la imagen), que se concreta, como hemos ido apuntando, en una serie de trasvases de los recursos de uno en el del otro.

Algo semejante, aunque quizá no tan evidente, podría decirse respecto a la música, referente preciso también de algunas novelas: *Rayuela* (algunos de cuyos capítulos e incluso el tratamiento específico de algunos pasajes, deben bastante al ritmo del jazz o el blues), *Tres tristes tigres, Señas de identidad, Cambio de piel.* Concretamente en la novela *La saga/fuga de J. B.*, uno de sus capítulos, «Scherzo y Fuga», intenta reproducir estilística y temáticamente el procedimiento musical de la *fuga*.

### *Las interferencias entre los diversos niveles narrativos*

Una vez que hemos establecido los niveles narrativos y su tipología, cabe apuntar, como conclusión de este apartado, las interferencias que pueden producirse entre los diversos niveles narrativos. Para espe-

cificar tales interferencias se ha introducido la noción de metalepsis narrativa (término éste tomado de la retórica clásica). Con este concepto se alude a aquellas alteraciones del sistema narrativo en las que un elemento de un nivel determinado se incluye en otro nivel distinto al suyo. Comentábamos, al principio de esta parte de nuestro estudio, un ejemplo evidente: en la obra *La historia interminable*, de Michael Ende, el punto de partida del relato se basaba en una alteración de este tipo, en una metalepsis: un niño que está leyendo un libro, de repente se ve incluido en la ficción, de tal manera que llega a convertirse de hecho en el protagonista de la historia que, en un momento dado, empezó a leer.

Estamos, pues, ante un recurso narrativo que implica, en cierta forma, una reflexión metatextual por parte del autor, ya que convierte en narrativos elementos cuya función habitual es, digámoslo así, meramente pasiva. Se da relevancia temática a categorías que de ordinario tienen un papel meramente discursivo o, si se quiere, formal; en el caso que citábamos, al lector de una historia.

En nuestro *corpus*, a pesar de que nos encontramos en unos años en que hay una tendencia evidente hacia nuevas formas de presentar el discurso narrativo, no existen muchos casos de estas «alteraciones del sistema». Sin embargo nos encontramos con algunos ejemplos bastante sintomáticos que, si bien no son muestra de un fenómeno general, sí que apuntan a ese tratamiento metatextual que se da en este periodo y que ya hemos subrayado en otros momentos.

Quizá el ejemplo más notorio lo encontramos en *Cien años de soledad*, de G. García Márquez. Podríamos incluso afirmar que la estructuración de la obra se cimenta en una metalepsis narrativa: Melquíades, ese narrador enigmático que escribe todos los acontecimientos de Macondo (los pasados y los que han de ocurrir después de su muerte), lo hace para que sean leídos por el último de los Buendía, personaje que se lee como tal personaje en las páginas finales de la novela y que va comprendiendo que con el final de la lectura toma cuerpo su propio final:

> Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a

medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (de los espejismos) sería arrastrada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.

(G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 334)

El otro autor que utiliza este planteamiento narrativo es G. Torrente Ballester en sus dos novelas *Don Juan* y *La saga/fuga de J. B.* Vamos a ofrecer un ejemplo de esta última, que parte esta vez de una perspectiva irónica. En ella encontramos un hilo narrativo que se quiebra con la introducción «metaléptica» de uno de los personajes que, en su «papel» de narrador, trata de «convencer» a otro de los personajes para que cambie una secuencia concreta de la historia que ya ha sido contada:

«Lo que me gustaría hacerte comprender es que esta muerte es fea, y la has rodeado de circunstancias que la hacen más horrorosa. Por ejemplo, esas enaguas a la vista, esas faldas remangadas...». «Ya está hecho, ¿no?». «Ya está hecho, pero podemos deshacerlo. Yo, al menos lo puedo». «Ya me dirás cómo». «Nada más fácil. Consiste solamente en tachar y sustituir. Tachando y sustituyendo se enmiendan los errores. Lo es, y contra mi voluntad, ese aspecto incestuoso de tus relaciones con tu hermana. ¿Qué quieres? Es feo, hay mucha gente que tuerce el morro y que asegura, aun a sabiendas de que miente, que esas cosas no pasan. O, por lo menos que no deben pasar en los libros. Entonces, yo suprimo dos o tres palabras que puedan dar una pista, y, por supuesto, todo lo que Bastida monologó en tu nombre. Sin la intervención de Bastida, la cosa hubiera podido quedar en dudas: él lo puso en claro, y he aquí el resultado. Propongo que lo suprimamos». «Eso se llama falsificar mi historia». «No, sólo cambiártela. Sin apartarnos mucho de esta realidad, está en nuestras manos

intentar otra. Nada de incesto. Un caso de dominación de una persona por otra en nombre del amor...».
(G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 562)

Aquí podemos ver, de forma evidente, el planteamiento metatextual en que reposa este recurso narrativo que permite llevar al lector a una reflexión sobre los «engranajes» que van constituyendo la trama novelesca.

De cualquier manera, y tal como parece desprenderse de lo que hemos visto, la metalepsis tiene en estos años un papel secundario, ya que su empleo es muy reducido: se da en unas novelas muy concretas en las que, sin embargo, cumple una función relevante.

## IV. ¿Quién es el destinatario del relato novelesco?

Vamos a volver, es éste el tramo final de nuestro estudio, sobre lo que definíamos en la presentación como la categoría narrativa «voz»: la narración es, en definitiva, un acto enunciativo y en todo acto enunciativo tenemos, al menos, tres elementos básicos: el sujeto de la enunciación, el objeto de tal enunciación, es decir, el enunciado, y el destinatario, receptor de la enunciación.

En los estudios sobre el relato en muchas ocasiones se da mucha importancia a los dos primeros elementos, el narrador y el discurso narrativo, y cuando se llega al destinatario parece que ya no es necesario proseguir el análisis. Hay que «reivindicar», pues, la figura de este elemento esencial en toda narración, aunque sólo sea por una cuestión que puede considerarse trivial por ser demasiado obvia: todo relato tiene como finalidad última ser escuchado, ser leído al menos. El destinatario específico del relato novelesco es, por tanto, un elemento constitutivo de la narración, y como tal se le ha dado un nombre propio: *narratario*. Este elemento será objeto de nuestro análisis en las líneas que siguen.

Una primera consideración que hay que hacer al respecto es la estrecha vinculación existente entre narrador y narratario. Si el narrador era una entidad ficticia cuyo cometido primordial era contar, emitir el discurso narrativo, el narratario se configura asimismo como entidad ficticia cuya función es ser destinatario de lo que se cuenta. Esto permite atribuirle un estatuto específico que lo diferencia de otros conceptos con los que, no cabe duda, se asocia habitualmente. El pri-

mero de ellos es el de lector[11]: el lector se encontraría en el mismo nivel de análisis que el autor y, tal como hemos visto en anteriores apartados, el concepto de autor se sale del ámbito de nuestra consideración estructural acerca del discurso narrativo. El lector no es más que la persona real, concreta, que se convierte libremente, en un momento dado, en destinatario de determinado enunciado escrito (en nuestro caso se trataría de un relato), pero que es, por decirlo así, «ajeno» desde el punto de vista estructural a esa enunciación; su carácter real y, por tanto, extradiegético (en el sentido más literal de este término) le apartan de cualquier vinculación de hecho con el discurso. A veces se ha hablado también de otra figura: la del *archilector*, término abstracto que se obtendría al explicitar los rasgos supuestamente comunes a los virtuales lectores de un enunciado concreto. Pues bien, tampoco podríamos establecer la equivalencia narratario = archilector, ya que el término *archilector* nos sitúa, como ocurría con el de lector, en el terreno de lo extradiegético, y al mismo tiempo es, si cabe, menos concreto y quizá por ello más difícil de incluir dentro del análisis narrativo.

Para perfilar más el concepto que estamos tratando acudiremos a un ejemplo ya clásico en nuestra literatura. Narratario sería ese «vuestra merced» a quien se dirige el autor del *Lazarillo* («vuestra merced escribe se le escriba»), que es el origen y fin último del relato: un personaje importante pide al autor que le cuente su caso, su historia, detalladamente. Tenemos, pues, aquí los tres elementos primordiales de los que hablábamos: Lázaro de Tormes, un narrador que cuenta su caso, el enunciado, la historia del pícaro Lazarillo, y el destinatario, ese «vuestra merced» interesado en la historia.

Podemos trazar, a partir de aquí, las características de estos conceptos:

Narratario .......................................... Destinatario de la ficción
Lector ................................................ Destinatario real (concreto)
Archilector ......................................... Destinatario ideal

[11] Salvados, claro está, los posibles casos en que uno y otro coinciden en una misma entidad.

*Distinción entre destinatario y lector*

Toda esta serie de datos nos va a llevar a prescindir de tales términos (archilector y lector, que puede estar explícito o implícito en el texto), para ceñirnos a una consideración del concepto de narratario vinculado estrictamente a un discurso narrativo del que forma parte. El narratario, por tanto (como destinatario intratextual del relato), no desempeña un papel puramente pasivo, sino que puede ser relevante, desde el punto de vista estructural, respecto al texto en que está incluido, ya que se encontraría en el mismo nivel que el narrador, aunque su importancia no es la misma: el narrador como tal constituye el relato; sin embargo, el narratario puede ser, sin más, una entidad genérica, con un papel puramente pasivo. Tal situación es quizá la habitual en nuestro *corpus*, donde el destinatario de una gran parte de los relatos no está incorporado explícitamente en el discurso narrativo. No existe formalización de esta instancia, ya que, como decíamos, estamos ante una especie de grado cero, expresado precisamente por la ausencia. Novelas como *Las ratas, El siglo de las luces, Los soldados lloran de noche, Paradiso, El lugar sin límites, Señas de identidad, Inventario base, Off side, Diario de la guerra del cerdo, Un hombre que se parecía a Orestes, Guarnición de silla,* por citar sólo algunas de las más características, parten, de forma casi exclusiva, de este planteamiento narrativo. El destinatario sería común, en tales situaciones, a cualquier otro destinatario de una obra literaria: todas ellas estarían escritas para un fin preciso: ser leídas, tener unos destinatarios específicos que llamamos lectores.

*Cuando el destinatario es un personaje*

Antes de seguir adelante, hay que hacer una consideración que no por obvia deja de ser relevante: cada relato, ya sea primario o metadiegético, igual que le corresponde un sujeto que lo enuncie como tal, es decir, un narrador, puede incluir también un narratario. En principio puede sostenerse que a cada narrador le correspondería un narratario, un destinatario del relato que elabora. En muchos casos, precisamente por la ausencia o grado cero de la que acabamos de hablar, tal correspondencia no tiene mayor trascendencia, sin embargo

hay otras que incorporan una serie de narratarios intratextuales. Tal es el caso, por ejemplo, de las novelas que incluyen relatos metadiegéticos en forma epistolar, que habitualmente tienen un destinatario preciso:

> «Señor y señora Mansur: me atrevo a dirigirles estas líneas porque quiero mucho a Yamil y no puedo seguir viéndolo entristecido y sin fuerzas para nada. Sé que ustedes se oponen a un casamiento con alguien de otra religión, pero yo nada puedo hacer en este sentido, he nacido católica y aunque abrazara otra religión en el fondo seguiría sintiendo lo mismo, la fe cristiana...».
>
> (M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, pp. 119-120)

Esta vinculación narrador-narratario se hace especialmente evidente en los casos en que ambas categorías confluyen en una misma instancia narrativa, por ejemplo cuando nos encontramos con una narración en primera persona, o más claramente en segunda persona, articulada como un diálogo personal en que se confunden emisor y receptor. Es el caso de relatos planteados desde la subjetividad, como ocurre en *La muerte de Artemio Cruz, San Camilo, 1936* o *Reivindicación del conde don Julián*:

> Tú no sabrás, no entenderás por qué Catalina, sentada a tu lado, quiere compartir contigo ese recuerdo, ese recuerdo que quiere imponerse a todos los demás: ¿tú en esta tierra Lorenzo en aquélla?, ¿qué es lo que quiere recordar?, ¿tú con Gonzalo en esta prisión?, ¿Lorenzo sin ti en aquella montaña?: no sabrás, no entenderás si tú eres él, si él será tú, si aquel día lo viviste sin él, con él, él por tí, tú por él...
>
> (C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, pp. 112-113)

En alguna secuencia de *La saga/fuga de J. B.* se juega irónicamente con este procedimiento:

> No creas, puede ser bonito, una muerte impresionante. En público, para mayor solemnidad. En la Plaza de los Marinos Efesios, cuyo lado sin casas se parece a la decoración de *Tosca* cuando el protagonista canta el «Adios a la vida», que es lo que tú hubieras podido cantar de haber tenido educada la voz para esos menesteres. ¡Qué espectá-

culo sublime, Bastidiña! ¡Qué momento excepcional, al adelantarte a las candilejas e iniciar el aria...!

(G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 257)

En cualquier caso, tal relación (narrador/narratario) se puede ver de forma más clara en novelas como *Conversación en la Catedral*, basada en el diálogo entre dos personajes que van configurando la historia y que, al mismo tiempo, son los destinatarios de las «confidencias» que el otro interlocutor va depositando al ofrecerle «su parte» de la información narrativa. Es de suma importancia este planteamiento inicial, ya que implica un tratamiento especial de la información: cada uno cuenta lo que sabe, aunque sus fines sean distintos: Santiago cuenta a Ambrosio los hechos para tratar de explicarse a sí mismo qué es lo que le ha hecho fracasar en la vida; Ambrosio, a requerimiento de Santiago, va aportando su información acerca de unos hechos que le pesan ya como irreversibles. De esta forma, por este entrecruzamiento en los datos presentados, llegamos a una configuración de los hechos desde distintos puntos de vista, lo que implica una visión de conjunto de la historia mucho más «exacta».

Este tratamiento formal es similar, en cierto modo, al que encontramos en novelas como *Volverás a Región* o *Don Juan*. Esta última está constituida a partir de los distintos relatos que uno de los personajes, Leporello, va contando a otro personaje, y cuyo fin particular es la recreación del mito de don Juan que así va configurándose.

Como puede verse, en todos los casos citados hasta el momento de narratarios intratextuales, existe una correspondencia que hay que resaltar: el narratario está explicitado textualmente en un personaje, no es sólo una instancia narrativa, sino que tiene una concreción dentro de la historia. En *Cinco horas con Mario*, uno de los casos más evidentes, la narradora, Carmen, tiene un narratario frente a ella, Mario, que es el que indirectamente (de forma pasiva podríamos decir, al fin y al cabo se trata de un cadáver) suscita ese relato/confesión que da cuerpo a la novela:

*Casa y hacienda, herencia son de los padres, pero una mujer prudente es don de Yavé* y en lo que a ti concierne, cariño, supongo que estarás satisfecho, que motivos no te faltan, que aquí, para internos, la vida no te ha tratado tan mal, tú dirás, una mujer sólo para ti, de no mal

ver, que con cuatro pesetas ha hecho milagros, no se encuentra a la vuelta de la esquina, desengáñate.

(M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 39)

Así ocurre en novelas como *Rayuela* (cuyo narratario-interlocutor es la Maga), *Auto de fe* (concretado en distintos narratarios como Felipe Próspero, Lázaro, etc.), *Libro de las memorias de las cosas* (cuyo narratario principal parece ser Cecil), o *La oscura historia de la prima Montse*. En estos casos el narratario se convierte en el factor desencadenante del relato. Podemos ver este ejemplo de *La ciudad y los perros*, donde se da un narratario muy especial, la perra Malpapeada, que se convierte en «la confidente» del narrador en ese momento:

¿No se te escarapeló el cuero, Malpapeada, cuando dijo «los de tercero a ponerse los uniformes, los de cuarto y quinto se quedan adentro»? ¿Sabes por qué no se movió nadie, perra, ni los oficiales, ni los brigadieres, ni los invitados, ni los perros?, porque el diablo existe.

(M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, p. 70)

Se trata, en definitiva, como podemos deducir de todos estos ejemplos, de un procedimiento que fomenta la verosimilitud del relato, ya que lleva consigo la explicación, el porqué, de determinada información que se ofrece en ese momento.

Como ejemplo sintomático podemos aducir los distintos relatos metadiegéticos que se van incorporando a *La saga/fuga de J. B.*, con unos destinatarios muy concretos, los integrantes de la Tabla Redonda o, en su caso, el pueblo de Castroforte. En la cita siguiente, el narrador, José Bastida, presenta a la Tabla Redonda sus descubrimientos, fruto de la investigación acerca de la historia de Castroforte:

Callé entonces, pero pocas noches más tarde les leía la siguiente:

DISERTACIÓN HISTÓRICA-CRÍTICA
SOBRE LA TABLA REDONDA Y EL PALANGANATO,
Y SOBRE ALGUNAS PERSONAS Y ALGUNOS HECHOS
CON ELLOS RELACIONADOS, por J. B.

«El doctor Amoedo aseguraba que todo comenzó con la llegada de Argimiro el Efesio, pero eso sería tomar las cosas desde muy atrás, y sobre todo, sería como dotar a un sistema irreprochable de causas y efectos de una causa primera evanescente, o al menos, vacilante...».
(G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, pp. 71-72)

Podemos citar también este otro ejemplo donde se introduce, a partir de ese diálogo entre narrador y narratario, una reflexión sobre el propio relato, una valoración metatextual sobre lo escrito:

«Me parece muy importante todo lo que usted ha descubierto, y la confusión con que lo ha contado se corresponde a la confusión de los hechos mismos. No voy a entrar en una crítica de fondo, porque si aplicamos el sentido lógico a la realidad, o destruimos la realidad, o el sentido lógico, y a mi me va muy bien llevando cada uno por su lado. Sin embargo, no puedo menos que dar salida a una interrogación que me tortura y que, de callármela, con toda probabilidad me haría doler las tripas esta noche. Dígame, señor Bastida, ¿intentó Vd. alguna vez reducir ese montón de hechos tan bien documentados, a esquema cronológico?». «No, por supuesto»...
(G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, p. 171)

Cabe añadir algunos casos muy particulares en que coincide el narratario con la figura de uno de los personajes. Por un lado tenemos la novela *Cien años de soledad*, donde el papel de narratario es preponderante, puesto que es el elemento del discurso que da cuerpo temáticamente a toda la novela. La historia contada concluye, precisamente, con el final de la lectura que está haciendo de ella uno de los personajes, de tal forma que nos encontramos en las páginas finales un doble plano: el del personaje Aureliano, que, al descifrar los manuscritos de Melquíades, intuye su propio fin, el fin de un relato del que es lector y en ese momento personaje principal. Al mismo tiempo el narratario Aureliano nos da la clave compositiva de la novela: un mundo circular, expresado formalmente de esta forma cíclica, que se acaba en sí misma:

Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geraneos antiguos, de suspiros de desengaños

anteriores a las nostalgias más tenaces. No lo advirtió porque en aquel momento estaba descubriendo los primeros indicios de su ser, en un abuelo concupiscente que se dejaba arrastrar por la frivolidad a través de un páramo alucinado, en busca de una mujer hermosa a quien no haría feliz. Aureliano lo reconoció, persiguió los caminos ocultos de su descendencia, y encontró el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, donde un menestral saciaba su lujuria con una mujer que se le entregaba por rebeldía...

(G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 333)

Podemos decir como apostilla que en esta misma novela se daría un «narratario frustrado», Arcadio, el personaje que no llega a descifrar los pergaminos de Melquíades donde se cuenta la historia de la familia Buendía:

Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio habría de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable, que por supuesto no entendió, pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas.

(G. García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 64)

Por otro lado, tenemos esas secuencias de dos de las novelas estudiadas, *Don Juan* y *Secretum*, donde se plantea el relato metadiegético como una representación dramática a la que se incorpora un «público». En estos casos, no cabe duda, habría que considerar que es éste, el público explícito en el texto, el que funciona como narratario intratextual. Veamos un ejemplo:

S. *(Con serenidad, sonriendo ).*—Es bien sencillo: este tribunal no debe admitir ninguna ingerencia o presión que lo mediatice.

(La señora que había dado con el codo a su acompañante seguía sorprendida, no entendía o podía admitir la oposición y miró a otros espectadores. Los rostros que encontró participaban igualmente de su sorpresa. Sin duda se trataba de una farsa interesante, muy curiosa).

D. *(Esgrimiendo el papel).*—Esta comunicación del Estado no pretende mediatizarnos o presionar en la libertad del tribunal...

(A. Prieto, *Secretum*, p. 173)

Hay que subrayar, de cualquier forma, que nos encontramos ante un caso marginal: es, sin más, un intento de ofrecer nuevas posibilidades formales a la novela, concretados en ese borrar los límites entre discurso narrativo y discurso dramático, otorgándole entidad intratextual a lo que en un caso llamaríamos *público* y aquí, por encontrarse incluido en un texto narrativo, denominamos *narratario*.

*Cuando el destinatario es ajeno a la historia*

Aun cuando no forme parte de la ficción narrativa, es decir, cuando es ajeno a la historia, el narratario puede incorporarse a ella a través del narrador, que trata de comprobar, por ejemplo, la efectividad de su narración, o bien atraerse la atención del lector concreto que, en ese momento, tiene la obra entre sus manos.

Este tipo de narratario guarda una relación estrecha con un narrador muy marcado textualmente, y que suele caracterizarse por la omnisciencia. Este procedimiento es, en cierto modo, un recurso habitual en la novela tradicional, estructurada desde ciertas convenciones formales en este sentido: el narrador invita a ese «lector» a entrar en ese juego de ficción. Ésta es una de las formas en que reside la verosimilitud de la novela decimonónica. Naturalmente, la concreción formal de este hecho puede hacerse de muy diversas formas, que vamos a ir viendo, ya que este recurso, si no general, sí que se da en algunas de las novelas de nuestro *corpus*: en ocasiones siguiendo a la letra el planteamiento tradicional, en otras ocasiones como contrapunto irónico de la narración.

Esta introducción del narratario extradiegético en el relato puede hacerse a través de procedimientos puramente gramaticales; es ésta quizá la forma más sutil de vincular al narratario a la historia que se le está contando. Se acude, por ejemplo, a la narración en plural, donde el «nosotros» incluye al narratario:

> Pero ya sabemos que a José Cemí, cuando tenía que dormir en casa de algún pariente, se le endurecían los párpados refractarios al sueño.
> (J. Lezama Lima, *Paradiso*, pp. 360-361)

Podemos ver este otro ejemplo de J. Marsé, en el que el narrador, con este procedimiento, trata de llevar al narratario a una concepción determinada de lo que está sucediendo y coincidente con la suya:

> En cualquier caso, nosotros debemos otorgarle el beneficio momentáneo de aquella convicción, discutible pero merecedora de aplauso por el esfuerzo que comporta, y ser justos con el Pijoaparte sosteniendo hasta el fin que, con o sin la ayuda casual de este incidente ocurrido un atardecer de primavera él habría igualmente, a fuerza de darle vueltas y más vueltas a la idea, obtenido la verdadera luz.
>
> (J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, p. 73)

Con este ejemplo nos situamos en otra de las funciones que en estos casos se adjudica al narratario: permitir la introducción en el texto de una reflexión sobre lo contado, o que se dé cuenta de una información narrativa que se ha pasado por alto anteriormente o que no se ha explicitado en toda su extensión. En novelas como *Bomarzo*, o *El Unicornio*, se da este uso en numerosas ocasiones, por ejemplo en este caso se introduce una analepsis:

> Y me acordé de Fulvio Orsini. Fulvio —acaso haya naufragado para el lector en las páginas remotas de este libro voluminoso— es aquel hijo natural de Maerbale a quien mi hermano, todavía adolescente, se negó a reconocer y que, nacido de una campesina en Bomarzo, fue enviado por mí a Roma para que allí se formase. Andaba a la sazón por los dieciséis o diecisiete años y ya se perfilaba como la semilla del sabio que sería después.
>
> (M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, pp. 433-434)

Se puede llegar, incluso, a interpelar al narratario, tratando de iniciar un diálogo con él. Así lo vemos, desde cierto planteamiento irónico, en esta secuencia:

> No sé si saben, ustedes los del otro lado de la página, que el cristal de los autos, el del parabrisas, está formado por dos láminas hialianas de idéntico grosor divididas por una hoja plástica invisible.
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 344)

En cualquier caso, nos encontramos en muchas de estas ocasiones con un recurso retórico por el que el narrador pretende captar la atención del «lector». Se retoma con ello un tema clásico en la tradición literaria, donde las referencias al «amable lector», «pío lector», etc., han sido siempre frecuentes:

> Amable lector: ¿sabes que los gringos gastan cada año en cosméticos una suma igual al presupuesto nacional de los Estados Unidos... Mexicanos?
>
> (C. Fuentes, *Cambio de piel*, p. 460)

Sí que habría que subrayar, como una de las consecuencias de la inclusión en la obra de este narratario extradiegético, el perspectivismo que se introduce en el discurso narrativo. Al dar paso a este elemento ficticio se plantea textualmente una reflexión sobre el propio relato. Por otro lado, en estos casos, el narratario se convierte en el mediatizador textual entre el narrador y el lector real, que puede o no identificarse con él.

La figura del narratario, del destinatario explícito de la novela, parece estar condenado a «entablar batalla» (ya sea teórica o práctica) con el lector. ¿Qué habría que pensar, si no, de obras como *Rayuela*, en que, previamente al propio texto novelesco, y amparándose en la ambigüedad que supone el epígrafe «Tablero de dirección», se invita al lector, a un lector que es real, a que construya la novela a su gusto, a que tome también él la iniciativa en la construcción del relato?

CUARTA PARTE

# LA «NUEVA» NOVELA HISPÁNICA

En cualquier caso, nos encontramos en muchas de estas ocasiones con un recurso retórico por el que el narrador pretende captar la atención del «lector». Se retoma con ello un tema clásico en la tradición literaria, donde las referencias al «amable lector», «pío lector», etc., han sido siempre frecuentes:

> ¿amable lector: sabes que los gringos gastan cada año en cosméticos una suma igual al presupuesto nacional de los Estados Unidos... Mexicanos?
>
> (C. Fuentes, *Cambio de piel*, p. 460)

Sí que habría que subrayar, como una de las consecuencias de la inclusión en la obra de ese [illegible] extradiegético, el perspectivismo que se introduce en el discurso narrativo. Al dar paso a este elemento ficticio se plantea textualmente una reflexión sobre el propio relato. Por otro lado, el [illegible] mediatizador textual entre el narrador y el lector real, que puede o no identificarse con él.

La figura del narratario, del destinatario explícito de la novela, parece estar condenado a «entablar batalla» (ya sea teórica o práctica) con el lector. ¿Qué habría que pensar, si no, de obras como *Rayuela*, en que, previamente al propio texto novelesco, y amparándose en la ambigüedad que supone el epígrafe «Tablero de dirección», se invita al lector, a un lector que es real, a que construya la novela a su gusto, a que tome también él la iniciativa en la construcción del relato?

## I. El «progreso» de la novela contemporánea

Cuando Cervantes puso en circulación su novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, se dio un paso cualitativo en el tratamiento del relato de ficción. Estaba naciendo, esto creo que ningún crítico puede ponerlo en duda, la novela moderna. A la épica medieval de héroes sin fisuras, había seguido todo un ejército de paladines, siempre lejanos al lector y en la mayor parte de las ocasiones acartonados y tópicos, que llenaron de gestas los populares libros de caballerías. Cervantes, partiendo de aquí, consiguió forjar un «héroe» creíble, que sobrepasaba ya un mero tratamiento irónico de sus predecesores. Había tales aportaciones e intuiciones en esta obra que, de una u otra forma, se convertiría en referencia para los posteriores relatos. Curiosamente serían los ingleses los que acogerían esta tradición y le darían más pleno cumplimiento que los españoles. En el mundo hispánico habría que esperar algo más, a la novela realista del XIX, para retomar ese camino abierto y poco transitado.

La novela clásica decimonónica estaba conformada por un universo donde el narrador (confundido prácticamente con el autor) era dueño y señor de ese mundo ficticio. Esta convención del género se aceptó durante mucho tiempo como el modo por el que nos adentrábamos en un mundo ajeno, donde los personajes se nos iban revelando en su interioridad a través de ese narrador que lo abarcaba todo: importaba ante todo seguir las acciones de unos héroes con los que era muy fácil conectar, porque sabíamos todo acerca de ellos, más incluso que ellos mismos. La novela francesa, sin embargo, va a introducir un cambio en esta concepción por medio de dos autores que abrirían perspectivas

nuevas y poco «explotadas» hasta el momento: Stendhal y Flaubert. Ambos se dan cuenta de que estos procedimientos narrativos suponen cierto «dirigismo» frente al lector, y pretenden objetivarlos. Su propósito será hacer de la novela un reflejo de la vida, hacerla sentir como la vida misma; no obstante, cada uno de ellos lo planteará por derroteros distintos. Para Stendhal el escritor tendrá que poner un «espejo» en el camino para que se refleje en él, con todo detalle, la vida de esos «nuevos héroes» que empezaban ya a tener algo más de cotidianos. La novela, entonces, se vuelve más descriptiva, interesa ante todo lo documental; el naturalismo es el resultado más evidente de este tratamiento de la ficción narrativa. Flaubert, por su parte, como artesano que era del lenguaje, pretendió dar un paso más. Había que hacer descubrir al lector la interioridad del personaje, y buscó la manera de disimular a ese narrador que se mostraba presente en todo momento, con lo cual consiguió elaborar otra ficción: la de la historia que se cuenta a sí misma; el estilo indirecto libre le permitió ir borrando las huellas del narrador, y a la vez descubrir que sus personajes sentían intensamente. La subjetividad del personaje se veía reflejada en el texto, pero el narrador no era ya el intermediario omnipresente. Se empezaba a conseguir un objetivismo narrativo nada desdeñable y, al mismo tiempo, el protagonismo de la creación artística, que antes se centraba en el autor, ahora también es compartido por el lector, que se convierte en testigo directo de los acontecimientos y no se deja llevar exclusivamente por referencias externas, como había ocurrido hasta ese momento.

Nos queda aún por ver otros dos hitos importantes en el desarrollo de la novela contemporánea: Proust y Joyce. Con Proust, la novela empieza a volverse sobre sí misma. La acción novelesca pierde en cierto modo su interés, lo que interesa en estos momentos es la fuerza rememorativa de unos hechos, la subjetividad de un tratamiento temporal, las evocaciones que configuran en último extremo la caracterización de un personaje determinado: no interesan tanto los acontecimientos en sí mismos como creadores de la acción narrativa, sino esa subjetividad que en el fondo mueve la historia. La linealidad cronológica del relato, que no siempre se ha respetado, ahora se ve desintegrada: los personajes se van «haciendo» en ese tiempo subjetivo. Pero es Joyce el que rompe radicalmente con lo que se ha considerado hasta ese momento como estructura narrativa. Su novela *Ulises* es un intento

de construir sobre las cenizas de un género al que, previamente, ha sido preciso destruir desde su mismo planteamiento. La historia se fracciona, el héroe se convierte en antihéroe, pero todavía le quedan fuerzas suficientes para sostener unos acontecimientos que, prácticamente, sólo tienen como hilo conductor su persona. Es ahora el lector el que ha de coger las riendas del relato, que parece haber abandonado el autor, y a partir de ahí recomponer ese universo artístico que se le ofrece hecho pedazos.

Esta pequeña historia del género «novela», naturalmente parcial y quizá interesada por nuestra parte, puede, sin embargo, ser sintomática para descubrir los antecedentes de un periodo donde se buscan nuevos caminos partiendo de sendas ya abiertas, precisamente las que hemos citado. El experimentalismo de esta década tratará de encontrar acomodo en estas líneas de acción. Y lo hará, sobre todo, buscando esa complicidad del lector, atrapado por unos recursos mucho más elaborados, y subrayando antes que nada el objetivismo narrativo. Esa especie de dualismo entre objetividad/subjetividad será lo que predomine en los distintos planteamientos narrativos.

## II. Nuevas aportaciones y viejos esquemas

Teniendo en cuenta estos datos y, naturalmente, partiendo como base del estudio que hemos llevado a cabo, estamos en condiciones de ir trazando las líneas básicas por las que discurrió la narrativa en español durante este periodo: los años sesenta. En términos generales podemos caracterizar esta década por un cambio formal evidente que se inclina hacia una «novela estructural»; es decir, no interesa tanto la acción que llevan a cabo determinados personajes, por el contrario, se hace mayor hincapié en lo que podríamos llamar formalización discursiva, esto es, en la manera de presentar el texto narrativo, y por eso mismo la propia historia pasa, a veces, a un segundo plano. Precisamente ese afán por encontrar nuevos caminos se subraya mediante una mayor diversificación de los procedimientos narrativos. Esto no quiere decir que se utilicen continuamente formas nuevas, pero sí que se da una nueva orientación a planteamientos narrativos ya conocidos, o que habían sido menos tratados por los escritores en castellano, particularmente los españoles. Cabe hacer la puntualización (convertida ya en

tópico en todos los estudios que tratan de una u otra manera este período) de que la narrativa hispanoamericana, tanto formal como temáticamente, sirve de revulsivo y de pauta para los escritores peninsulares, por su mayor vitalidad.

En primer término, no hay que dejar de lado, a pesar de la orientación estructural con que hemos elaborado nuestro estudio, el contexto en que se desarrolla la novela de estos años, puesto que es, en el fondo, la justificación de muchos de los planteamientos formales que estamos observando: hasta principios de los años sesenta, y siguiendo, quizá, una tendencia que arranca de los primeros años de la postguerra, en la Península era predominante el llamado «realismo social», vinculado a procedimientos «tradicionales». Sin embargo, y precisamente ante esta situación, crece el interés por la literatura extranjera, que seguiría (simplificamos) tres direcciones básicas:

1. Interés por la renovación formal introducida por Joyce en su obra fundamental, *Ulises*. A lo largo del trabajo hemos subrayado frecuentemente lo que *Tiempo de silencio*, de L. Martín Santos, supone de adaptación de esta novela a la narrativa en español.
2. Aprecio por la renovación formal introducida en el *nouveau roman* francés, también teorizada por algunos de sus máximos representantes (no hay que olvidar que G. Torrente Ballester es quien traduce una de estas obras).
3. Lectura asidua, y esto hay que hacerlo extensivo a los autores hispanoamericanos, de los novelistas norteamericanos, entre ellos W. Faulkner, cuya influencia, por ejemplo, en el tratamiento temporal de la narración (pensemos en M. Vargas Llosa), es evidente.

Aunque lo trataremos después con mayor detenimiento, cabe citar aquí la influencia del cine, y más concretamente las técnicas cinematográficas, que se van a dejar sentir de forma clara, por ejemplo en un tratamiento temporal que recuerda el montaje cinematográfico.

Estos hechos hacen posible un cambio, que se va imponiendo paso a paso, y que dará un nuevo rumbo a la novela en español: aunque a veces perduran temas de ese realismo social de años anteriores, se produce al menos un salto en la manera de plantearlos, es decir, su formalización discursiva se presenta bajo signos de novedad. No obstante, conforme va avanzando la década se irán introduciendo otros

temas que se acercan al tratamiento hecho desde Hispanoamérica, o a la reflexión sobre el propio acto de contar.

En cualquier caso, hay que subrayar una diferencia clara entre la novela hispanoamericana y la peninsular. Es fundamentalmente la narrativa del otro lado del Atlántico la que demuestra «más vitalidad». En los años anteriores, autores como J. Rulfo con su obra *Pedro Páramo*, o M. A. Asturias, con cualquiera de sus novelas, habían mostrado abiertamente que aquella literatura no se reducía exclusivamente a una repetición de los «viejos» esquemas narrativos, trasladados a aquellas latitudes para añadirles el tipismo regional: ofrecían obras llenas, en muchas ocasiones, de un vigor narrativo que iba más allá de lo que se hacía en la Península, sometido quizás a cierta inercia. A estos autores se irán añadiendo unos jóvenes novelistas que empiezan a escribir obras importantes; así, en los primeros años de la década estudiada nos encontramos con una serie de obras, como *La ciudad y los perros* (1962) de M. Vargas Llosa, *Rayuela* (1963) de J. Cortázar, *Tres tristes tigres* (1964) de G. Cabrera Infante, que van a aportar nuevos planteamientos narrativos. Sobre todo las dos últimas, introducen algunas características que van a tener particular importancia en la posterior narrativa en castellano: por ejemplo, el carácter lúdico de la obra, que considera el relato como un juego. A esto se añade un mayor cuidado de su estructura, que va muy parejo con lo anterior. En este sentido, hay que decir que la novela empieza a entenderse como búsqueda, y por tanto como experimentación.

Estos hechos se hacen más notorios en la segunda mitad de la década, acentuando el cambio de rumbo sobre todo en la novela peninsular, donde se dan una serie de obras que siguen de cerca este planteamiento: *Cinco horas con Mario* (1966) de M. Delibes, *San Camilo, 1936* (1969) de C. J. Cela, *Auto de fe* (1968) de C. Rojas, *Parábola del náufrago* (1969) de M. Delibes, *Inventario base* (1969) de J. C. Trulock, son otros tantos intentos de abrir nuevos caminos. Por tal motivo, podríamos hablar, en términos generales, de una novela hispanoamericana que se encuentra en plena madurez temática y formal que va imponiendo su «autoridad» en los escritores peninsulares, de tal forma que, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, nos encontramos con una incorporación de temas y de recursos narrativos que permiten la aparición de obras como *La saga/fuga de J. B.*, de Torrente Ballester, novela que certifica en gran medida este «aprendizaje»:

utilizando desde planteamientos irónicos los diferentes procedimientos narrativos, su autor se aparta, ya muy claramente, de esa novela comprometida heredada de la postguerra, dando con ello un paso decisivo en la «evolución» de la novela española.

## III. Subjetivismo y objetividad narrativa

Para concretar esas líneas por las que va discurriendo el lenguaje narrativo durante este periodo de tiempo, podemos subrayar esa tendencia general a la objetivación del relato, de la cual van a derivar a grandes rasgos los distintos planteamientos narrativos. Una característica peculiar es la forma en que se concreta esa objetividad, a la que se llega en la mayoría de los casos partiendo de la suma de subjetividades. Es curioso apreciar cómo el subjetivismo narrativo va perfilando esa sensación de verosimilitud, ese nuevo intento de subrayar el «realismo» de unos hechos ficticios.

Trataremos de concretar esta «apreciación general» en una serie de puntos más específicos.

Tiene gran importancia, a la hora de concebir la historia, la manera de fraccionar la realidad: importa mucho esa mirada profunda que capta en sus detalles esenciales un hecho determinado (de nuevo aquí el paralelismo con el lenguaje cinematográfico se hace patente, por ejemplo a la hora de configurar el «montaje» de las escenas, a base de distintos «planos»). De esta forma, se da paso a una gran diversidad de modalidades narrativas, vinculadas habitualmente a una serie de niveles narrativos, e incluso se plantea el texto como *collage narrativo*, como *puzzle* de diferentes «tonalidades» que adquieren su sentido solamente apreciando el conjunto. Se potencia así la verosimilitud de los hechos, explicitados a partir de distintas formulaciones textuales. Podemos citar como ejemplo claro la obra de L. Martín Santos *Tiempo de silencio*.

Nos encontramos también con la introducción de un tratamiento subjetivo del tiempo, de tal forma que se traza una separación clara entre el *tiempo del relato* y el *tiempo de la historia*. En muchas ocasiones el relato se configura como un «haz» de tiempos diferentes que se apartan de la linealidad cronológica, dando paso, por ejemplo, a una serie de rupturas temporales dentro de una misma secuencia (e incluso

en la transcripción de los diálogos de los personajes), tal es el caso, sobre todo, de obras como *La casa verde* o *Conversación en la Catedral*, ambas de M. Vargas Llosa. Estos cambios suponen con frecuencia la introducción de una serie de elipsis, más o menos explícitas, que el lector ha de ir descubriendo para «recomponer» el tiempo de la historia. En otras ocasiones esta subjetividad temporal puede también concretarse en un «tiempo mítico» que recrea un mundo cerrado sobre sí mismo y, por eso mismo, profundamente evocador; así lo podemos ver en novelas como *Cien años de soledad*, de G. García Márquez, o *Volverás a Región*, de J. Benet.

Quizá cabe decir que este subjetivismo narrativo subraya la figura del autor que tiene, por así decirlo «las manos libres» para dirigir la narración a su gusto y potenciar la participación del lector en la «composición» de la historia. La pérdida de protagonismo del narrador se ve compensada con el predominio de la *focalización interna*, que tiende al análisis detallado de una realidad que se contempla ya desde el exterior, presentando una acción que parte de diversos puntos de vista; o bien introduce un carácter más reflexivo o intimista en la narración, marcando más intensamente la figura de ese personaje que «percibe» y «siente» los acontecimientos. Así ocurre en obras como *Bomarzo* o *El Unicornio*. A la vez se da paso al habla o pensamiento de los personajes, potenciando la acción o permitiendo el acceso directo a su intimidad. En este sentido tiene gran importancia la técnica del *monólogo interior* que subraya también el tono reflexivo de la secuencia. Se emplean para ello las dos formulaciones estudiadas: como *soliloquio*, es el caso de la novela *Cinco horas con Mario*, de M. Delibes, o bien como *flujo de conciencia*, que podemos ver claramente en *La muerte de Artemio Cruz*, de C. Fuentes.

Por otro lado, este objetivismo narrativo se introduce en el texto a través de otros procedimientos que, esta vez sí, pueden calificarse de «objetivos». El mismo tratamiento del tiempo suele tender en muchas ocasiones a esa coincidencia con el tiempo «real», un ejemplo claro es la novela de Delibes *Cinco horas con Mario*, que trata de crear ese «paralelismo» entre el tiempo de la historia y ese otro tiempo real de nuestra propia lectura. No es extraño, pues, el predominio del movimiento de escena, donde notamos de forma mucho más acusada esa sensación de estar «viviendo» los hechos al mismo tiempo que los personajes. De aquí la frecuencia con que se introduce el diálogo, sobre todo el *estilo*

*directo* marcado por guiones, que podríamos caracterizar como formulación dramática por excelencia. La introducción de este recurso de forma pura, es decir, sin índices que nos marquen quiénes son los interlocutores (a veces, sin intervención de un narrador explícito) sirve para objetivar, si cabe aún más, la acción que se está contando: es el caso de novelas como *Off side*, de G. Torrente Ballester, o *La traición de Rita Hayworth*, de M. Puig.

De la misma forma que existe cierta tendencia a huir de la figura del narrador, sobre todo de ese narrador tradicional que controlaba la acción, a veces se acentúa su presencia marcando con ello cierta ironía en el recurso. Esta objetividad narrativa se especifica, en algunas ocasiones, introduciendo a uno o varios destinatarios explícitos del relato, que se incluyen como personajes de la ficción narrativa, haciendo con ello más creíble esa pretensión de comunicación que todo relato lleva consigo.

Podríamos seguir enumerando una serie de procedimientos narrativos que constituyen, junto a los ya citados, las direcciones más destacables de esa objetividad narrativa, pero creemos que no es necesario. Sin embargo, en este tratamiento del objetivismo narrativo existe aún un hecho que habrá de tener relevancia destacada en la novela como género: la irrumpción del cine como un lenguaje nuevo, el de la imagen, que va a dar lugar a otro tipo de relato: el cinematográfico.

Precisamente por el gran influjo del cine, la novela se vuelve fundamentalmente visual y al tiempo sintética: se acostumbra al lector a asociar en su mente determinados fenómenos que se solapan a partir de una especie de guiño que le dice hacia dónde dirigir su atención. Así, por ejemplo, el tratamiento temporal que supone la *iteración*, es decir, la concepción subjetiva de unos hechos que se asocian como similares, o la propia *focalización interna*, que es una forma muy peculiar de observar los acontecimientos, están al servicio de esa mirada sintética de la realidad, donde no sólo tiene importancia lo que se dice sino lo que no se dice. Y todos estos planteamientos se hacen potenciando la imagen, lo más puramente visual. Quizá haya que tener en cuenta que la vista es el más noble de los sentidos, y por eso desde siempre la novela ha explotado esta situación: extensas descripciones que mostraban, por ejemplo, el contrapunto lírico de la acción. Pero no por ello la novela tradicional decimonónica, la novela realista clásica, quedaba restringida a lo meramente visual, sino que intentaba dar una

sensación totalizadora de la realidad, por eso mismo ofrecía gran cantidad de información muy variada, que no cabe duda de que conseguía el efecto deseado: mostrar un panorama de todo lo que ocurría. En la novela contemporánea, sin embargo, se da esa información ya «procesada», es decir, si en la novela tradicional el lector se introducía casi de forma inevitable en el mundo que le querían mostrar, ahora se le ofrece esa información sintéticamente, seleccionada, el autor se ocupa de componerla para conseguir determinado efecto y que el lector participe de esa acción, sobre todo a partir de una serie de imágenes visuales que van recomponiendo el conjunto. Esto no impide que en ocasiones se ofrezcan por ejemplo, sensaciones auditivas; precisamente *Tres tristes tigres* es una novela «auditiva» en ese sentido. Estamos ante un relato que pretende ser oral y como tal reproduce fielmente este tipo de discurso, así puede verse en la «advertencia previa» que hace el escritor:

> El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba, y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina la jerga nocturna, que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto.
>
> La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta. Finalmente, quiero hacer mío este reparo de Mark Twain:
>
> «Hago estas explicaciones por la simple razón de que sin ellas muchos lectores supondrían que todos los personajes tratan de hablar igual sin conseguirlo».
>
> (G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 9)

Pero este ejemplo, que pudiera parecer marginal, contribuye a subrayar esta tendencia que hemos marcado: si la novela clásica pretendía mostrarnos un mundo en toda su extensión, con ese afán totalizante, ahora la novela nos sitúa ante un mundo fraccionado y en cierto modo roto, al que sólo tenemos acceso parcialmente; la síntesis es làbor del lector, el autor se desentiende una vez que le ha dado los datos que considera necesarios. Quizá en estos momentos la literatura, la novela en este caso, se convierte en ese reflejo fiel de una realidad

más inabordable, y por tanto menos positivista que en tiempos anteriores.

Con estas «líneas maestras» podemos decir que quedan descritos, a grandes rasgos, los planteamientos formales dominantes en la novela hispánica de los años sesenta. Podemos intuir, con ello, una evolución evidente del lenguaje narrativo, sobre todo en la novela peninsular, la cual, asumiendo ahora de forma más clara las influencias de autores ingleses, norteamericanos y franceses, pero sobre todo recogiendo el nuevo aliento de los novelistas hispanoamericanos, se va armando de los resortes adecuados para asumir esa renovación. Quedan lejos esos momentos de cierta crisis, abierta con la postguerra, y esos intentos de retomar nuevos temas con ropajes viejos. Estamos ante un periodo en que quizá se reflexiona mucho más sobre la propia escritura y se van asumiendo los procedimientos adecuados para afrontarla más plenamente. Al otro lado del Atlántico se producirá ese fenómeno editorial (e incluso sociológico) que se conoce con el nombre de «boom hispanoamericano», de amplia repercusión en la literatura española, que va a subrayar esa nueva orientación, dando cuerpo a lo que se ha dado en llamar «nueva novela hispánica».

## IV. Lenguaje literario y creación artística

Las cuatro partes en que hemos dividido nuestro trabajo nos han permitido internarnos, como decíamos al principio, en el taller del artista, del creador de ficciones, para ver con qué tipo de recursos cuenta para construir un relato. Después de todo este recorrido, quizá saquemos la conclusión, cierta por otro lado, de que ese género literario que llamamos novela es una realidad compleja difícil de abordar en toda su extensión y profundidad. Son muchos los resortes que la ponen en funcionamiento y a todos ellos hay que sumar una dificultad añadida: la creación artística. ¿Cómo seríamos capaces de descubrir aquello que hace de una obra algo bello, algo armonioso? Ante estos planteamientos, nuestro trabajo, por supuesto, no tiene nada que hacer, por eso ya desde un principio hemos sido conscientes de ello y hemos evitado todo lo que pudiera ser valoración estrictamente personal. Algo de intuición personal hay en el lector cuando «comprende» una obra artística, como hubo en el autor al componerla, un aliento al que posible-

mente nunca tengamos acceso. En un cuadro puede tener mucha importancia la soltura o la intensidad de una pincelada, podríamos analizar sin duda alguna el tratamiento del color, de las figuras, la composición en general, pero la racionalización del proceso puramente artístico es ya otra cosa distinta. Si se descubriera, posiblemente perdería su encanto: un arte que sólo es técnica resulta una caricatura de sí mismo, por eso decimos que es artificioso.

Con esto no es que queramos tirar por tierra nuestro trabajo precedente. Si no creyéramos que tiene un sentido no lo habríamos hecho. Pretendemos más bien ponerlo en su lugar. Sólo en la medida en que somos capaces de darnos cuenta de que la obra artística, la novela en este caso, es una «intuición con leyes propias», seremos capaces de ahondar y disfrutar con ella. Intentar acercarnos a algunas de estas leyes ha sido nuestro cometido. Los pasos siguientes no pueden ya estar dirigidos, hay que andarlos pertrechado con las propias alforjas.

[illegible]

cual, asumiendo ahora de [illegible]

[illegible] mente. Al [illegible] (e incluso sociológico) que se conoce con el nombre de «boom hispanoamericano», de amplia repercusión en la literatura española, que va a subrayar esa nueva orientación, dando cuerpo a lo que se ha dado en llamar «nueva novela hispánica».

## IV. Lenguaje literario y creación artística

Las cuatro partes en que hemos dividido nuestro trabajo nos han permitido internarnos, como decíamos al principio, en el taller del artista, del creador de ficciones, para ver con qué tipo de recursos cuenta para construir un relato. Después de todo este recorrido, quizá saquemos la conclusión, cierta por otro lado, de que ese género literario que llamamos novela es una realidad compleja difícil de abordar en toda su extensión y profundidad. Son muchos los resortes que la ponen en funcionamiento y a todos ellos hay que sumar una dificultad añadida: la creación artística. ¿Cómo seríamos capaces de descubrir aquello que hace de una obra algo bello, algo armonioso? Ante estos planteamientos, nuestro trabajo, por supuesto, no tiene nada que hacer, por eso ya desde un principio hemos sido conscientes de ello y hemos evitado todo lo que pudiera ser valoración estrictamente personal. Algo de intuición personal hay en el lector cuando «comprende» una obra artística, como hubo en el autor al componerla, un aliento al que posible

# APÉNDICES

# I. ÍNDICE DE LAS NOVELAS ESTUDIADAS *

(1962). A. Carpentier, *El siglo de las luces*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

(1962). M. Delibes, *Las ratas*, en *Obra Completa* (tomo 3), Barcelona, Destino, 1968 (Premio de la Crítica 1963).

(1962). C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona, Salvat, 1982.

(1962). L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

(1962). M. Mujica Laínez, *Bomarzo*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

(1962). M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, Barcelona, Planeta Agostini, 1985 (Premio Biblioteca Breve 1962 y Premio de la Crítica).

(1963). J. Cortázar, *Rayuela*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

(1963). C. Martín Gaite, *Ritmo lento*, Barcelona, Bruguera, 1984.

(1963). G. Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1982.

(1964). G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1983 (Premio Biblioteca Breve 1964).

(1964). A. M. Matute, *Los soldados lloran de noche*, Barcelona, Destino, 1982 (Premio Fastenrath de la Real Academia).

(1964). J. C. Onetti, *Juntacadáveres*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1979.

(1965). M. Mujica Laínez, *El Unicornio*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

(1965). E. Quiroga, *Escribo tu nombre*, Madrid, Noguer, 1970.

(1966). M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1981.

(1966). J. Goytisolo, *Señas de identidad*, Barcelona, Argos Vergara, 1979.

* Se da a continuación una lista de las novelas estudiadas, donde consta, en primer término, y entre paréntesis, el año de su publicación, a continuación se ofrece la edición concreta consultada y a la cual remiten las citas que se hacen a lo largo de nuestro estudio. En algunos casos hemos puesto entre paréntesis los premios conseguidos por algunas de estas obras.

(1966). J. Lezama Lima, *Paradiso* (edición de Eloísa Lezama Lima), Madrid, Cátedra, 1980.

(1966). J. Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Salvat, 1972 (Premio Biblioteca Breve 1966).

(1966). M. Vargas Llosa, *La casa verde*, Barcelona, Argos Vergara S. A., 1979 (Premio de la Crítica 1967).

(1967). J. Benet, *Volverás a Región*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

(1967). J. Donoso, *El lugar sin límites*, Barcelona, Ed. Euros S. A., 1975.

(1967). C. Fuentes, *Cambio de piel*, Barcelona, Planeta Agostini, 1985 (Premio Biblioteca Breve 1967).

(1967). G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Barcelona, Argos Vergara S. A., 1980.

(1968). J. Cortázar, *62, Modelo para armar*, Barcelona, Edhasa, 1979.

(1968). M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

(1968). C. Rojas, *Auto de fe*, Madrid, Guadarrama, 1968 (Premio Miguel de Cervantes 1968).

(1969). A. Bioy Casares, *Diario de la guerra del cerdo*, Madrid, Alianza Tres Emecé, 1983.

(1969). C. J. Cela, *San Camilo, 1936*, Madrid, Alianza Alfaguara, 1982.

(1969). A. Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona, Destino, 1981 (Premio Nadal 1969).

(1969). M. Delibes, *Parábola del náufrago*, Barcelona, Destino, 1984.

(1969). J. Fernández Santos, *El hombre de los santos*, Barcelona, Bruguera, 1981 (Premio Nadal 1969, Premio de la Crítica).

(1969). J. Marsé, *La oscura historia de la prima Montse*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

(1969). G. Torrente Ballester, *Off side*, Barcelona, Destino, 1981.

(1969). J. C. Trulock, *Inventario base*, Madrid, Alfaguara, 1969.

(1969). M. Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

(1970). J. Fernández Santos, *Libro de las memorias de las cosas*, Barcelona, Destino, 1970.

(1970). J. Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

(1970). A. Grosso, *Guarnición de silla*, Barcelona, Edhasa, 1970 (Premio de la Crítica).

(1972). A. Prieto, *Secretum*, Madrid, Magisterio Español, 1972 (Premio Novelas y Cuentos).

(1972). G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, Barcelona, Destino, 1980 (Premio de la Crítica).

## II. BIBLIOGRAFÍA SELECTA *

Bal, M., *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1975.

Baquero Goyanes, M., *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

Barthes, R., y otros, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.

Bellini, G., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985.

Bloch-Michel, J., *La «nueva novela»*, Madrid, Guadarrama, 1967 [edición original 1963, trad. de G. Torrente Ballester].

Booth, W., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.

Bourneuf, R., y R. Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975 [original francés: *L'univers du roman*, París, PUF, 1972].

Buckley, R., *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973 (2.ª ed.).

Burunat, S., *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, Madrid, Porrúa, 1980.

Cohn, D., y G. Genette, «Nouveaux discours du récit», *Poétique*, París, 61, 1985, pp. 101-109.

Cohn, D., *La transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (Traducción del inglés por A. Bony), París, Seuil, 1981 [original inglés: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting consciousness in fiction*, Princeton U. Press, 1978].

* Damos una lista muy reducida, y que sólo pretende ser orientadora, de los libros que, de una u otra forma, abordan estos temas. Como decíamos al principio, el texto que hemos tomado como base para la elaboración de nuestro trabajo ha sido la obra de G. Genette «Discurso del relato», en *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 198, y *Nouveaux discours du récit*, París, Seuil, 1983.

Corrales Egea, J., *La novela española actual. Ensayo de ordenación*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.
Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, Xalapa, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, Univ. Veracruzana, 1961 [1927].
Genette, G., *Figures III*, París, Seuil, 1972 [existe también la traducción castellana: *Figuras III*, Barcelona, Lumen 198].
Genette, G., *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
Hammon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette, 1981.
Lintvelt, J., *Essai de Typologie narrative. Le «point de vue»*, París, Librairie José Cortí, 1981.
Martínez Cachero, J. M., *La novela española entre 1939 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 198.
Pollman, L., *La «nueva novela» en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1971 [original alemán de 1968].
Prieto, A., *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.
Prince, G., «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, pp. 178-196.
Propp, V., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974 [la edición original es de 1965].
Reyes, G., *Polifonía textual (la citación en el relato literario)*, Madrid, Gredos, 1985.
Ricoeur, P., *Temps et récit*, I, París, Seuil, 1983.
Ricoeur, P., *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, II, París, Seuil, 1984.
Ricoeur, P., *Temps et récit. Le temps raconté*, III, París, Seuil, 1985.
Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, París, Gallimard, 1963.
Sanz Villanueva, S., *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980 (2 vols.).
Shaw, D., *La literatura hispanoamericana*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
Sobejano, G., *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española 1975 (2.ª ed. ampliada).
Soldevila Durante, I., *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.
Tacca, O., *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.
Verdín Díaz, G., *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, CSIC, 1970.

# III. GLOSARIO FINAL *

ALCANCE DE LA ANACRONÍA. *Es la distancia que separa a la* anacronía *del* relato primario.

ALUSIÓN INTERTEXTUAL. *Es un tipo de* intertextualidad *menos explícita en el discurso: se hace referencia a un texto con el que el lector se encuentra familiarizado y, por tanto, es capaz de reconocer como tal.*

AMPLITUD DE LA ANACRONÍA. *Es la extensión que una* anacronía *ocupa dentro de la* historia.

ANACRONÍA. *Es cada una de las rupturas que pueden darse entre el* tiempo de la historia *y el* tiempo del relato. *Es, por tanto, una alteración temporal que se introduce en el* relato, *y que tiene lugar cuando la* historia *se detiene para dar paso a un suceso con distinta cronología a la expresada, en ese momento, por el* discurso narrativo.

ANACRONÍA CONTEXTUAL. *Es un tipo de* anacronía *que tiene un marco referencial más reducido, el* relato primario, *que actúa como eje de la cronología del* relato.

ANACRONÍA EXTERNA. *Una* anacronía *es* externa *cuando su* amplitud, *su desarrollo, queda fuera del* relato primario *que le da paso.*

ANACRONÍA INTERNA. *Una* anacronía *es* interna *cuando su* amplitud *queda incluida dentro del* relato primario.

* Todo trabajo que tenga ciertas pretensiones «científicas» trae consigo una terminología propia que a veces puede resultar enojosa para el no iniciado. Aunque nuestra intención ha sido siempre primar la claridad de la exposición, también el afán de precisión hacía inevitable el uso de unos términos menos familiares para alguno de nuestros lectores. Ofrecemos, para facilitar la lectura, un glosario donde se dan, alfabéticamente, las definiciones de los términos que creemos más importantes para seguir nuestro trabajo. Con ello se intenta que, en cualquier caso, exista una referencia precisa de lo que se va explicando y que la lectura, por ello, se haga más cómoda. Ponemos en cursiva aquellas nociones que están definidas en el glosario.

ANACRONÍA MIXTA. *Una* anacronía *es* mixta *cuando una parte de su desarrollo queda fuera del* relato primario *mientras la otra está incluida en él.*

ANACRONÍA NARRATIVA. *Es aquella ruptura temporal cuya referencia cronológica no la encontramos en la* historia, *sino en el propio* discurso narrativo.

ANACRONÍA TEXTUAL. *Es aquella que adquiere su carácter de* anacronía *dentro de la propia obra, que actúa, en su conjunto, como referencia última para saber que estamos ante una ruptura temporal.*

ANÁFORA. *Figura retórica caracterizada por la repetición o reiteración, habitualmente de un sonido, que produce determinado efecto estético.*

ANALEPSIS. *Llamamos* analepsis *a la evocación, fuera de lugar, de un acontecimiento anterior al momento preciso de la* historia *en que se introduce tal* anacronía. *Es decir, volver sobre un hecho que se ha producido antes de lo que se está contando. Se trata, en definitiva, de una vuelta a un punto del pasado. En el cine recibe el nombre de* flash-back.

ANALEPSIS COMPLETIVAS. *Son secuencias retrospectivas que llenan una laguna existente en el* relato *(remiten a momento ya tratado de la* historia *para mostrar algo que no se ha dicho).*

ANALEPSIS HETERODIEGÉTICAS. *Son un tipo de* analepsis *que introducen una secuencia con un contenido narrativo distinto al del* relato primario.

ANALEPSIS HOMODIEGÉTICAS. *Son un tipo de* analepsis *que introducen una secuencia con contenido narrativo similar al del* relato primario.

ANALEPSIS REPETITIVAS. *Son las «retrospecciones», es decir, aquellas secuencias que vuelven sobre lo contado para aportar un matiz, precisar un detalle, etc. Reciben también el nombre de* recuerdos.

ARCHILECTOR. *Es un término abstracto con que se aludiría a una especie de* lector *ideal que se obtendría al especificar los rasgos supuestamente comunes a los virtuales lectores de un enunciado concreto.*

AUTOR. *Es el responsable último del texto narrativo, pero, desde el punto de vista de la estructura del* relato, *es irrelevante, ya que la figura del* autor, *como creador que es, se sale del ámbito del análisis narrativo.*

CONTEXTO NARRATIVO. *Sería la secuencia que posee una unidad de sentido y tiempo determinado, de tal forma que establece oposición con un contexto anterior y el siguiente. Tendría cierto paralelismo con la escena cinematográfica, que nos sitúa ante una acción específica, con determinada unidad temática.*

CONTRAPICADO. *Es un término tomado del lenguaje cinematográfico, y consiste en un plano de abajo arriba, es decir, la cámara enfoca al objeto desde abajo, y no desde su misma altura.*

CONTRAPUNTO (CONTRAPUNTÍSTICO). *Alude a la combinación de temas o de voces de distinto signo que, sin embargo, configuran al enunciarse un conjunto armonioso.*

CORREFERENCIALIDAD. *Utilizamos este término, sobre todo, aplicado al* monólogo interior. *Alude al hecho de que el* narrador *y el personaje al que se atribuye el* monólogo interior *son la misma persona.*

DESCRIPCIÓN. Modalidad narrativa *que se caracteriza para introducir una pausa dentro del* discurso narrativo, *de tal forma que nos transmite una información que podríamos catalogar de secundaria: es una información que acaba en sí misma, ya que no abre expectativas en la* narración.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA. *Es un tipo de* descripción *que añade a las características generales de esta* modalidad narrativa *un tratamiento que se pretende objetivo hasta la meticulosidad. La secuencia se acerca a un lenguaje muy especializado.*

DIÁLOGO ALTERNO. *Consiste en la coincidencia, dentro de la misma secuencia, de palabras de los personajes pertenecientes a momentos distintos de la* historia, *y unidas subjetivamente por el* autor *para dar una sensación de temporalidad circular que vuelve constantemente sobre sí misma.*

DIÁLOGO MIXTO. *Forma de introducir la palabra de los personajes caracterizada por la coexistencia de distintos estilos dentro de una misma secuencia, y así por ejemplo, uno de los interlocutores habla de una forma directa, mientras que otro de ellos lo hace de forma narrativizada.*

DIEGESIS. *Es cada uno de los ejes narrativos específicos que nos sitúa ante una dirección determinada del* relato.

DIGRESIÓN IDEOLÓGICA. *Es un tipo de* digresión reflexiva *caracterizado por la interpretación de los acontecimientos que hace el* narrador, *en cuestiones como pueden ser la política, la filosofía, etc.*

DIGRESIÓN POÉTICA. *Secuencia narrativa que supone cierto estancamiento de la acción: nos apartamos de la* narración *para dar paso a otro tipo de discurso de carácter lírico.*

DIGRESIÓN REFLEXIVA. *Es un* movimiento narrativo *que tiene algunas coincidencias con la* pausa. *Configura una secuencia que abandona la historia narrativa dando paso a otro tipo de discurso. Tiene una estructura parentética de tono reflexivo, o puede constituir un comentario al texto general del que forma parte.*

DISCURSO DIRECTO DRAMATIZADO. *Es un tipo de* estilo directo *que tiene una gran semejanza con el diálogo teatral, con el que coincide en el uso de signos gráficos precisos, como son los guiones, que anuncian la entrada en el diálogo de cada uno de los personajes, y cuyo enunciado aparece en párrafo aparte.*

DISCURSO NARRATIVO. *Véase el término* relato.

DISTANCIA. *Es una categoría que se da dentro del* modo *(la otra es la* perspectiva*) que nos ofrece la* modulación cuantitativa *de la* narración, *lo que podríamos llamar grado de implicación del emisor en el discurso que emite (su presencia o ausencia de él).*

ELIPSIS. *Es un* movimiento narrativo *que pasa por alto en el relato una secuencia temporal de la historia. Se caracteriza, pues, por introducir un desfase entre el*

tiempo del relato *y el* tiempo de la historia, *de tal forma que se evita en el* discurso narrativo *algo a lo que correspondería mucha mayor extensión.*

ELIPSIS DETERMINADAS. *Son un tipo de* elipsis *cuya duración está indicada en el texto.*

ELIPSIS EXPLÍCITAS. *Son un tipo de* elipsis *que están marcadas en el texto mediante índices temporales concretos.*

ELIPSIS IMPLÍCITAS. *Son un tipo de* elipsis *que no están marcadas en el texto y, por tanto, nos damos cuenta de que existen* a posteriori, *al descubrir determinada laguna o discontinuidad narrativa.*

ELIPSIS INDETERMINADAS. *Son un tipo de* elipsis *cuya duración no está indicada en el texto.*

ENUNCIACIÓN MARCO. *Véase* narración marco.

ENUNCIACIÓN. *Es el acto mediante el cual un* narrador *cuenta unos hechos. Es, en cierto modo, equivalente al término* narración: *el término* enunciación *se utiliza en relación con la comunicación en general, mientras que el término* narración *se circunscribe al ámbito narrativo.*

ESCENA. *Es un* movimiento narrativo *caracterizado por el paralelismo entre los dos tiempos, el de la* historia *y el del* relato. *Se da en él una correspondencia entre la duración de los hechos y su expresión en el texto, de tal forma que se puede hablar de simultaneidad temporal.*

ESCRITOR. *Véase el término* autor.

ESTILO DIRECTO. *Es una de las fórmulas para introducir dentro del* relato *la palabra de los personajes. Se caracteriza por la distinción clara de los dos enunciados: el que se atribuye al* narrador *y el atribuido al personaje (el* narrador *se mantiene al margen del discurso del personaje). El enunciado del* narrador *está configurado por un* verbum dicendi *del que depende el enunciado del personaje, a pesar de que cada uno de los enunciados son independientes sintácticamente.*

ESTILO DIRECTO INTEGRADO. *Es un tipo de* estilo directo *que no tiene unos índices formales que lo caractericen como tal, y que se alterna en el texto con secuencias narrativas gozando del mismo estatuto que ellas. Es, por así decirlo, un* estilo directo *que se confunde con la* narración.

ESTILO DIRECTO MARCADO. *Es un tipo de* estilo directo *que está introducido por algún signo gráfico en el texto: guiones, comillas, cursiva.*

ESTILO DIRECTO NO MARCADO. *Es un tipo de* estilo directo *en el que faltan índices concretos que lo marquen (como pueden ser los guiones, las comillas, etc).*

ESTILO INDIRECTO LIBRE (EIL). *Es una de las posibles formas de introducir dentro del* relato *las palabras del personaje; en él toma carta de naturaleza una deliberada ambigüedad, donde lo dicho por el narrador y el personaje está formal y conceptualmente solapado. No se puede hablar, por tanto, de la existencia de unas fronteras nítidas entre las dos enunciaciones. Formalmente está marcado en el texto por el* imperfecto *o tiempos equivalentes (tales como el pluscuamperfecto o el condicional).*

Estilo indirecto no regido. *Tipo de* estilo indirecto *que se caracteriza por la ausencia del* verbum dicendi, *de tal forma que sólo se conserva la marca de dependencia sintáctica: «que», es decir, la conjunción copulativa. Esta fórmula se acerca mucho al lenguaje conversacional. A veces puede considerarse una fórmula intermedia, fronteriza con el* estilo indirecto libre.

Estilo indirecto. *Es una de las posibles formas de introducir dentro del* relato *las palabras del personaje. En este caso, el* narrador *se muestra presente y asume el papel de mediador o «interpretador» de lo dicho por el personaje. Formalmente está compuesto de un enunciado en que se da un* verbum dicendi *(que hay que atribuir al* narrador*) del que depende una oración subordinada completiva (que hay que atribuir al personaje), introducida por la conjunción «que».*

Flujo de conciencia. *(Es una traducción del inglés* stream of consciousness*). Podríamos considerarlo, en términos generales, como un tipo de* monólogo interior *que aludiría, más concretamente, a contenidos mentales sin una estructura lógica. Trata de reproducir ese fluir inconsciente de ideas que tiene lugar en la mente de determinado personaje. Su articulación lingüística es confusa, ya que no se atiene a las normas habituales de escritura: los signos de puntuación, cuando se dan, se presentan de forma arbitraria, intentando dar cuenta de esa «falta de lógica» de los pensamientos más íntimos o inconscientes.*

Focalización. *Véase* punto de vista.

Focalización cero. *Es aquel* punto de vista *que nos sitúa ante una información narrativa que no está sometida a ninguna restricción. Se nos ofrece un máximo de información. En principio no existen límites de lo que puede o no decirse, ya que no hay ningún «filtro» que impida el paso de algún tipo de información. Supone un tratamiento de la información muy vinculado al relato tradicional, al que, habitualmente, se ha dado el nombre de* omnisciencia.

Focalización externa. *Es aquel* punto de vista *que nos sitúa dentro de una restricción estricta de la información, de tal forma que se ofrece al* lector *aquello que es, por decirlo así, más objetivable; se prescinde, sistemáticamente, de lo que puede aportar cualquier tipo de información más «subjetiva». Se da en ella una tendencia a la descripción y a la ausencia, en muchos casos, de una acción verdadera.*

Focalización interna. *Es aquel* punto de vista *que supondría ya una restricción clara de la información narrativa, la cual queda sometida a una determinada restricción, de tal forma que, aplicada en su sentido más estricto, no permitiría algunas «noticias» que se salen del filtro que el* autor *ha impuesto. Uno de los personajes se erige en* focalizador, *de tal manera que lo descrito o contado se hace en función de cómo lo percibe él.*

Focalización interna de sujeto múltiple. *Es aquel tipo de* focalización interna *en que existe un único hecho pero se dan a un tiempo varios focalizadores, que concuerdan en el* punto de vista.

FOCALIZACIÓN INTERNA FIJA. *Es un tipo de* focalización interna *que se caracteriza por permanecer centrada en un mismo personaje a lo largo de todo el texto.*

FOCALIZACIÓN INTERNA MÚLTIPLE. *Es un tipo de* focalización interna *que tendría lugar cuando un mismo hecho es observado por distintos personajes que se van alternando en su «percepción», desde planteamientos distintos, de tal forma que, al final, logramos una visión complementaria que se nos ofrece de un mismo hecho. Consiste, pues, en mostrar alternativamente un mismo hecho desde distintos puntos de vista. Tiene bastantes puntos en contacto con la frecuencia narrativa.*

FOCALIZACIÓN INTERNA OBJETIVA. *Es aquel tipo de* focalización *en que resulta más relevante el objeto percibido que el sujeto que lo percibe.*

FOCALIZACIÓN INTERNA SUBJETIVA. *Es aquel tipo de* focalización *en que el* focalizador, *es decir, el personaje que capta ese hecho determinado, reinterpreta o reflexiona sobre la realidad que percibe.*

FOCALIZACIÓN INTERNA VARIABLE. *Es aquel tipo de* focalización interna *que se caracteriza por esa alternancia de* focalizadores *que van presentando los distintos aspectos o hechos de la* historia *de forma complementaria. Configuran la* historia *como una realidad fraccionada en subjetividades.*

FOCALIZADOR. *Es ese personaje que percibe un hecho determinado (según su propia subjetividad) y que, por tanto, actúa como sujeto de la percepción. Es decir, es el sujeto de las percepciones descritas o contadas en el relato y con las cuales, naturalmente, está identificado. A través de él nosotros también percibimos la acción concreta que se nos describe.*

FRECUENCIA NARRATIVA. *Nos indica la relación entre las repeticiones de la* historia *y las del* relato, *es decir, las distintas posibilidades de repetición de un hecho en la* historia *y la manera de expresarlo en el* relato.

FUNCIÓN DE COMUNICACIÓN. *Es la función del* narrador *que remite a la relación establecida entre éste y el destinatario concreto del relato. Es la fórmula mediante la cual el narrador «pone a prueba» la efectividad de su comunicación, es decir, trata de verificar que la* narración *está cumpliendo su cometido: interesar a un* lector *(o al menos al destinatario concreto de ese relato), y al mismo tiempo, hacerle partícipe del* discurso narrativo.

FUNCIÓN DE RECCIÓN. *Es la función del* narrador *en que se pone de relieve el propio* discurso narrativo*: el* narrador *apunta no ya tanto a la* historia, *sino al propio texto que le da cuerpo. El* relato, *en este caso, se vuelve reflexivamente sobre sí mismo.*

FUNCIÓN NARRATIVA. *Es la función predominante del* narrador, *y al mismo tiempo la que lo define más específicamente como tal. A través de la función narrativa, el narrador nos sitúa en la acción, nos cuenta los hechos y, por lo tanto, pone de relieve precisamente la* historia.

FUNCIÓN TESTIMONIAL. *Es la función del* narrador *cuyo elemento predominante es, precisamente, el propio* narrador, *que deja en el texto las huellas de su personali-*

*dad, y lo hace apartándose de lo que son los hechos en sí, para subrayar su manera particular de concebirlos.*

HISTORIA. *Alude a una serie de acontecimientos con una unidad temática que dan origen al* relato. *Es, en definitiva, el contenido de lo que se nos cuenta cuando se nos exponen unos hechos determinados.*

IMPERFECTO. *Es un tiempo verbal de suma importancia dentro del relato. Tiempo neutro dentro del sistema verbal y, posiblemente, el que mejor se adapta a la estructura narrativa. Podríamos decir, incluso, que es el tiempo narrativo por excelencia. Aludiría, más que a los sucesos de un pasado, al hecho mismo de contar; subraya, pues, la figura del* narrador *que actúa como mediador en la historia, como transmisor de los hechos.*

INDEFINIDO. *Junto con el* imperfecto, *es uno de los dos tiempos verbales más importantes dentro del* relato. *Se caracteriza por aludir puntualmente a un pasado, situando los hechos ocurridos en él y evocados por un* narrador *desde el presente.*

INTERTEXTUALIDAD. *Es la relación establecida entre dos textos, de tal forma que uno de ellos, explícita o implícitamente, está incluido en el otro, independientemente de cómo se introduce concretamente en el* discurso narrativo. *Es decir, las huellas que en un texto determinado han dejado otros textos anteriores a él, de tal manera que el texto tomado como referencia puede identificarse como tal por parte del* lector.

INTERTEXTUALIDAD FICTICIA. *Es ese recurso mediante el cual el* autor *presenta como textos ajenos secuencias que de hecho no tienen ninguna referencia extratextual (son textos inventados).*

ISOCRONÍA NARRATIVA. *Es la equivalencia entre* tiempo del relato *y* tiempo de la historia.

LECTOR. *Es la persona real, concreta, que se convierte libremente, en un momento dado, en destinatario de determinado enunciado escrito (en nuestro caso se trataría de un relato), pero que es, por decirlo así, «ajeno» desde el punto de vista estructural a esa enunciación en la que él ha querido participar.*

METALEPSIS NARRATIVA. *Es un término tomado de la retórica clásica; con él se alude a aquellas alteraciones del sistema narrativo en las que un elemento de un nivel determinado se incluye en otro nivel distinto al suyo. Se trata, en definitiva, de interferencias entre diversos* niveles narrativos.

METALINGÜÍSTICO. *Es aquella reflexión que se hace sobre la propia utilización del lenguaje.*

METANARRATIVO. *Es aquella reflexión que se hace sobre la propia* narración, *sobre el hecho de contar. Puede verse también el término* metatextualidad, *ya que se utilizan, prácticamente como sinónimos.*

METATEXTUAL. *Se alude con este adjetivo a la reflexión sobre el propio* discurso narrativo. *Véase* metatextualidad.

METATEXTUALIDAD. *Es aquella característica del* relato *que le hace reflexionar sobre sí mismo; trae consigo un acercamiento a la manera concreta de contar, a lo que*

*es la estructura que sostiene la* historia, *y que, por tanto, deja en segundo plano la acción.*

MODALIDAD DENOTATIVA. *Es un tipo de* modalidad narrativa *donde lo fundamental sería la información exenta de cualquier otra consideración.*

MODALIDAD ENSAYÍSTICA. *Es un tipo de* modalidad narrativa *que se caracteriza por un tono de divulgación científica, que es ante todo expositivo y pretende más el análisis que la* narración.

MODALIDAD EPISTOLAR. Es un tipo de modalidad narrativa *en que se hace uso de las cartas como vehículo de la* narración.

MODALIDAD «EXPRESIVA». *Es un tipo de* modalidad narrativa *que se caracteriza por un cuidado especial de la forma, de tal manera que en ella predomina la utilización expresiva del lenguaje.*

MODALIDAD LÚDICA. *Es un tipo de* modalidad expresiva *que pretende, ante todo, el juego verbal ingenioso, o bien la parodia.*

MODALIDAD NARRATIVA. *Es cada uno de los diferentes procedimientos por los que la* historia *se transforma hasta llegar al* lector. *Alude, concretamente a los distintos grados de implicación del* narrador *en el* relato *que cuenta y, por consiguiente, el tratamiento que le da a una secuencia determinada.*

MODALIDAD POÉTICA. *Es un tipo de* modalidad expresiva *que tiene fundamentalmente un carácter lírico.*

MODALIDAD REFLEXIVA. *Es un tipo de* modalidad narrativa *que se caracteriza por introducir una interpretación de los hechos que configuran la* historia.

MODO. *Es una de las tres grandes categorías narrativas que se dan en el estudio del* discurso narrativo *(las otras dos son el* tiempo *y la* voz*). Indica las diversas posibilidades de configurar textualmente un escrito. Respondería a la pregunta ¿cómo están contados unos hechos determinados? Más estrictamente hablando, llamamos* modo *a la manera en que se da cauce a la información narrativa. Al igual que el* tiempo, *marca las relaciones establecidas entre* historia *y* relato.

MONÓLOGO INTERIOR. *Es un modo que tiene el* autor *de introducirse abiertamente en la interioridad de los personajes, dando cauce a esa pretensión de asaltar su intimidad y, por tanto, reproduciendo sus pensamientos más profundos. No tiene unos esquemas formales fijados; por eso, precisamente, no se puede decir exactamente que sea un procedimiento citativo más, como lo son el* estilo directo, indirecto *o* indirecto libre, *ya que el* monólogo interior *alude más bien a una función específica (mostrar la palabra interior de los personajes), mientras que los estilos citados muestran más concretamente una formalización lingüística (expresando en el texto las palabras, pensadas o dichas, por los personajes).*

MONÓLOGO INTERIOR DIRECTO. *Es un tipo de* monólogo interior *vinculado más explícitamente al personaje, de tal forma que no se dan interferencias con el* narrador. *Estaría caracterizado por la ausencia de un* narrador *que de una u otra forma elabore, evalúe o narrativice el contenido de tal pensamiento interior.*

Monólogo interior indirecto. *Es un tipo de* monólogo interior *más vinculado al* narrador, *el cual no duda en introducir comentarios y descripciones que ayuden a centrarlo más concretamente dentro del texto. Hay cierta tendencia a que este* monólogo interior *se confunda con lo más estrictamente narrativo.*

Movimiento narrativo. *Cada una de las posibilidades que concretan los distintos efectos de ritmo (o la diferente velocidad narrativa) dentro del* relato.

Narración marco. *Es aquella* enunciación *de la que dependen, formalmente, otros relatos del discurso narrativo, de tal forma que no existe previamente a ella ningún acto enunciativo en el cual pueda ser incluida, es decir, no depende, formalmente, de otro* relato *anterior a él. Configura, pues, el relato base, el «marco» del que dependen otros relatos. También se denomina* relato primario.

Narración. *Es el acto por el que un* narrador *cuenta una serie de hechos que constituyen la* historia*; por consiguiente, sería la situación específica en que se produce la acción de contar. Podemos decir que es un tipo especial de* enunciación. *La* narración *apunta explícitamente a la misma acción de contar, y no al resultado final de esa acción, que sería el relato, el* discurso narrativo *ya emitido.*

Narrador. *Es aquella categoría que, dentro del* discurso narrativo, *asume el papel de sujeto de la* enunciación *y que, por lo tanto, tiene como función primordial la de contar: ha recreado un mundo, y nos lo ofrece para nuestra consideración. Es cada uno de los «disfraces» que el* autor *adopta para contar una determinada* historia.

Narrador autodiegético. *Es un tipo de* narrador homodiegético *que se caracteriza por ser el protagonista del relato el que cuenta su propia* historia. *Es lo que en la literatura no ficticia llamaríamos* narrador autobiográfico.

Narrador editor. *Es un tipo de* narrador *que se hace responsable de la manera concreta en que ha dispuesto el material narrativo, después de una labor de selección y elección de la información narrativa de que previamente dispone.*

*Narrador extradiegético. Es el sujeto responsable de una* narración marco. *No depende, formalmente, de un* narrador *que esté, narrativamente hablando, por encima de él.*

Narrador heterodiegético. *Es un tipo de* narrador *que cuenta la* historia *de unos personajes desde fuera del* relato. *No coincide con ninguno de los personajes de la* historia *que él cuenta. Tal* narrador *es, respecto a la* historia *que introduce, una figura en cierto modo abstracta, ajena a esa* historia *específica, y cuya única misión, en este sentido, es la de ser sujeto de tal* narración.

Narrador heterodiegético textual. *Es ese* narrador *abstracto (muy cercano a la figura del autor) y por lo tanto alejado al máximo del* discurso narrativo, *que se ocupa de poner título a cada una de las secuencias que componen el* relato *y darles un orden dentro de la obra.*

Narrador homodiegético. *Es un tipo de* narrador *que, como testigo de los acontecimientos, asume la tarea de contar su propia* historia, *o la* historia *de otro*

*personaje con el que está vinculado de una u otra forma. Coincide con uno de los personajes del* relato *que cuenta.*

NARRADOR INTRADIEGÉTICO. *Es el sujeto responsable de un* relato metadiegético. *Por tanto, depende, formalmente, de un* narrador *que esté, narrativamente hablando, por encima de él.*

NARRADOR OMNISCIENTE. *Es un tipo de* narrador *que está presente a lo largo de todo el* relato, *controlando la información narrativa que él elige y selecciona, de tal forma que, a la vez que va mostrando los hechos, nos ofrece su valoración acerca de ellos.*

NARRATARIO. *Es el destinatario específico del* relato *novelesco y, por lo tanto, junto con el* narrador *es un elemento constitutivo de la* narración. *No tiene por qué identificarse con el* lector.

NARRATIVIZADO. *Se aplica este adjetivo a todo recurso que convierte en narración, en «sustancia narrativa», aquello que por su propia naturaleza no se puede calificar como estrictamente narrativo, por ejemplo una descripción, o el diálogo de los personajes.*

NIVEL EXTRADIEGÉTICO. *Es aquel que constituye una* narración marco. *No establece ninguna dependencia formal respecto a otro* relato.

NIVEL NARRATIVO. *Se habla de nivel, o niveles narrativos, cuando existen, dentro de un texto, una serie de relatos con sus respectivos narradores que establecen entre sí determinada relación de dependencia. Esa relación es, precisamente, lo que configura los diferentes niveles:* relato primario *o* extradiegético, relato secundario *o* metadiegético.

NOUVEAU ROMAN. *Movimiento literario nacido en Francia y que adquirió gran relieve durante los años sesenta, caracterizado por un objetivismo muy radicalizado.*

OMNISCIENCIA. *Es un procedimiento narrativo mediante el cual el* narrador *muestra su presencia a lo largo de todo el texto, va controlando la información narrativa que posee en su totalidad y selecciona, a partir de tal información, los hechos que cree más convenientes, para ofrecernos su propia concepción de ellos.*

OMNISCIENCIA EDITORIAL. *Es un tipo de* omnisciencia *en que el* narrador *se hace responsable, explícitamente, de la manera concreta en que está configurando el* relato.

ORDEN TEMPORAL. *Llamamos* orden temporal *a la relación establecida entre los acontecimientos en su sucesión cronológica lineal* (tiempo de la historia) *y su disposición concreta en el relato* (tiempo del relato). *Esta noción, por tanto, incluye toda la serie de fenómenos que alteran de una u otra forma la coincidencia que, teóricamente, podría establecerse entre ambos.*

PARÁGRAFO. *Unidad de discurso inferior al capítulo y que se caracteriza por constituir una secuencia con un contenido diegético determinado; sus límites pueden ir más allá de los que impone un punto y aparte (marca que determina el párrafo).*

PARALEPSIS. *Es un recurso narrativo por el que se ofrece más información de la que cabría esperar en ese momento, teniendo en cuenta la* focalización *de la secuencia.*

PARALIPSIS. *Es un recurso narrativo por el que se oculta determinada información que debería ofrecerse para la total comprensión de los hechos.*

PASTICHE. *Es un procedimiento discursivo mediante el cual una secuencia determinada remite formalmente a unos textos anteriores evocados de manera explícita y cuya función en el texto (intencionadamente o no) suele ser paródica.*

PAUSA. *Es un* movimiento narrativo *que está muy ligado a lo descriptivo. Implica una detención en el relato, de tal forma que la* historia *no progresa y la* narración *se estanca.*

PERSPECTIVA. *Es una categoría que se da dentro del* modo *(la otra es la* distancia*) que presenta la* modulación cualitativa *de la* narración *y alude a la manera en que se percibe la información narrativa. También puede denominarse* punto de vista.

PERSPECTIVA. *Véase* punto de vista.

PROCEDIMIENTO CITATIVO. *Es cada una de las fórmulas por las que se introducen las palabras de los personajes en el* relato.

PROLEPSIS. *Es la* anacronía *que evoca un suceso futuro. Nos sitúa en un acontecimiento que ha de tener lugar con posterioridad al momento del* relato *en que nos encontramos.*

PROLEPSIS EXTERNAS. *Son un tipo de prolepsis que se salen del ámbito de los acontecimientos del* relato primario.

PROLEPSIS INTERNAS HETERODIEGÉTICAS. *Son un tipo de prolepsis cuya extensión está incluida dentro del* relato primario *y con un contenido distinto.*

PROLEPSIS INTERNAS HOMODIEGÉTICAS. *Son un tipo de prolepsis cuya extensión está incluida dentro del* relato primario *y con un contenido similar:*

PUNTO DE VISTA. *Es, como ocurre con la* distancia, *un modo de ofrecer al lector la información narrativa, de mostrarle los datos que configuran la* historia, *y se caracteriza, más particularmente, por la labor de selección y elección de la información narrativa, indicándonos cuál es el grado de restricción a que se somete tal información. Sería la* modulación cualitativa *de la información narrativa, la manera concreta en que se capta, se percibe, determinado acontecimiento. Se le da también los nombres de* perspectiva *o* focalización.

REALISMO OBJETIVO. *Es un modo de plantear el texto narrativo desde una información exhaustiva de los hechos y los personajes, y por lo tanto un predominio de los datos. Está vinculado a la novela tradicional.*

REALISMO SOCIAL. *De forma muy aproximativa, se puede afirmar que es una corriente literaria sobre todo peninsular, vinculada a un período de tiempo muy determinado, los años cincuenta, que pretendía plantear desde la novela los problemas sociales del momento.*

REALISMO SUBJETIVO. *Es un modo de plantear el texto narrativo desde distintas subjetividades vinculadas a otros tantos* focalizadores *que van informando, según su*

*punto de vista particular, acerca de los hechos y los personajes. Es un procedimiento más vinculado a la novela de este siglo.*

RELATO. *En un sentido más extenso lo podemos considerar como el discurso mediante el cual se refiere una acción. En su sentido más preciso alude al producto, al resultado del acto de contar, es decir, a la forma concreta en que se cuentan determinados hechos. Hablando más técnicamente, sería la configuración lingüística de lo que se cuenta. A veces también recibe el nombre de* discurso narrativo.

RELATO ANTERIOR. *Es un tipo de* relato *que viene determinado por el* tiempo de la narración. *Los hechos se sitúan en un futuro respecto al acto de* enunciación. *Es decir, la* narración, *el acto de contar, se elabora previamente a los acontecimientos.*

RELATO DE ACONTECIMIENTOS. *Es aquel que transforma un supuesto no verbal (las acciones de los personajes) en verbal (es decir, en* discurso narrativo*), con una función primordial, la de contar en su sentido estricto, y un emisor que, en mayor o menor medida, interpreta los hechos.*

RELATO DE PALABRAS. *Es aquel que transforma un supuesto verbal (las palabras de los personajes) en verbal (el diálogo transcrito); su función, por tanto, no es, en sentido estricto, la de contar, sino la de servir de expresión a las distintas hablas ajenas a la voz del propio* narrador.

RELATO EXTRADIEGÉTICO. *Véase* narración marco.

RELATO INTERCALADO. *Es un tipo de* relato *que viene determinado por el* tiempo de la narración. *La* narración *se expresa en distintos momentos de la acción. Este tipo de relato resultaría de la combinación de los otros tipos:* relato anterior, ulterior *o* simultáneo.

RELATO INTRADIEGÉTICO. *Véase* relato metadiegético.

RELATO ITERATIVO. Relato *que cuenta una sola vez una serie de hechos semejantes de la historia. Se caracteriza por la síntesis: mediante una única expresión, el* narrador *da cuenta de una serie de repeticiones del mismo acontecimiento, según las relaciones de contigüidad que percibe entre tales hechos repetidos.*

RELATO METADIEGÉTICO. *Es aquel que depende, desde el punto de vista formal, de una enunciación anterior a aquella en la que está incluido. Establece una relación de dependencia respecto a lo que llamamos* narración marco *o* relato primario, *y ésa es, precisamente, su característica fundamental: estar ligado a un* relato *anterior, extradiegético.*

RELATO PRIMARIO. *Consideramos* relato primario *a aquel que constituye la línea temporal básica que da cuerpo a la* historia. *Es el relato que sirve de referencia cronológica al* discurso narrativo, *y en torno a él se configuran las diferentes* anacronías narrativas. *Apunta a una especie de grado cero en lo referente al tiempo, ya que funciona como eje de la* narración, *que sirve para introducir las distintas acciones narrativas; su valor, por consiguiente, es puramente referencial. Véase también* narración marco.

RELATO PURO. *Sería el grado cero dentro de las* modalidades narrativas*: la fórmula por excelencia con que se configura la* narración.

RELATO REPETITIVO. *Relato que cuenta, en momentos distintos, un mismo hecho de la* historia.

RELATO SECUNDARIO. *Consideramos* relato secundario *aquel que configura una* anacronía narrativa, *es decir, el* relato *que se aparta de la línea temporal que constituye la* historia.

RELATO SECUNDARIO. *Véase* relato metadiegético.

RELATO SIMULTÁNEO. *Es un tipo de* relato *que viene determinado por el* tiempo de la narración. *La* narración *se configura en el presente, al mismo tiempo que se desarrollan los acontecimientos.*

RELATO SINGULATIVO. *Tipo de relato que se caracteriza por ofrecer determinada acción tal y como ha tenido lugar en la* historia, *de tal forma que un hecho concreto de la* historia *se cuenta una sola vez en el* relato. *Es contar una vez lo que ha ocurrido una vez.*

RELATO ULTERIOR. *Es un tipo de* relato *que viene determinado por el* tiempo de la narración. *Los hechos están situados en un pasado respecto al acto concreto de* enunciación *por parte de un* narrador. *Es decir, la* narración *tiene lugar una vez producidos los acontecimientos.*

REPETICIÓN. *Véase* anáfora.

REPETICIÓN ASPECTUAL. *Recurso textual basado en la reiteración de un elemento determinado que remite a la* historia*: una acción de la historia se cuenta en varias ocasiones en el discurso narrativo.*

REPETICIÓN DISCURSIVA. *Recurso textual basado en la reiteración de un elemento determinado, que no remite directamente a la* historia. *Es un procedimiento por el que el* relato *se vuelve hacia sí mismo para hacerse significativo. Tiene un carácter de intensificación.*

RITMO NARRATIVO. *Véase* velocidad del relato.

SENTIDO DISTRACTIVO (de un relato metadiegético). *Es un uso del* relato metadiegético *en que no se da relación de ningún tipo con el* relato extradiegético*: el* metadiegético *se introduce como una forma de incrementar el* discurso narrativo. *No existe, desde el punto de vista de la significación, ningún aspecto que los una.*

SENTIDO EXPLICATIVO (de un relato metadiegético). *Es un uso del* relato metadiegético *que en su relación con el* relato extradiegético *se configura como fórmula para completar la* historia *en uno de sus puntos. Tiene una relación evidente con la* analepsis.

SENTIDO OBSTRUCTIVO (de un relato metadiegético). *Es un uso del* relato metadiegético *que marca su relación con el* relato extradiegético *del que depende; en este caso el* relato metadiegético *se emplea únicamente como método para evitar que la* narración *se interrumpa.*

SENTIDO PERSUASIVO (de un relato metadiegético). *Es un uso del* relato metadiegético *que marca su relación con el* relato extradiegético *del que depende; está en este caso muy cercano al* sentido temático *y se caracteriza por producir cierto efecto en el destinatario, de tal forma que sufre cierta alteración la situación narrativa.*

SENTIDO PREDICTIVO (de un relato metadiegético). *Es un uso del* relato metadiegético *que en su relación con el* relato extradiegético *nos situaría, no ya ante las causas de determinado hecho, sino que indagaría sus consecuencias ulteriores. Tiene una relación evidente con la* prolepsis.

SENTIDO TEMÁTICO (de un relato metadiegético). *Es un uso del* relato metadiegético *que establece respecto al* relato extradiegético *una relación en cuanto a la significación, que puede ser de diverso tipo: de analogía, contraste, etc.*

SOLILOQUIO. *Es, como ocurre con el* flujo de conciencia, *un tipo de* monólogo interior *que supone ya una reflexión articulada y, por decirlo así, en voz alta, en que el personaje argumenta para ser escuchado. Por este mismo motivo, con esta «reflexión en voz alta» el personaje tiende a hablarnos más de la* historia *en la que se desenvuelve que de sí mismo. Tiene una estructura lógica más trabada que otros tipos de* monólogo interior *y está próximo a la* digresión reflexiva.

SUMARIO. *Es un movimiento que se caracteriza por una concentración de los acontecimientos en un espacio más bien reducido. En él se da un progreso efectivo de la* historia *que no se corresponde con un progreso similar del relato: un periodo de tiempo largo se expresa en el texto con muy pocas líneas. Su cometido habitual es unir dos* escenas.

TIEMPO. *Es una de las tres grandes categorías narrativas que se dan en el estudio del* discurso narrativo *(las otras dos son el* modo *y la* voz*). Aludiría a las relaciones temporales que se pueden dar en el discurso. Marca las relaciones establecidas entre* historia *y* relato.

TIEMPO DE LA HISTORIA. *Es el tiempo referencial del* discurso narrativo*: los acontecimientos se sitúan linealmente en él, según un orden causal-temporal. Es el tiempo que constituye el punto de referencia de lo contado.*

TIEMPO DE LA NARRACIÓN. *Es el que se ocupa de mostrar la distancia temporal que separa al* narrador *de los hechos que cuenta.*

TIEMPO DEL RELATO. *Es el que configura, el que da forma a la* historia *desde el punto de vista constructivo. Es, por llamarlo así, el tiempo interno del* discurso narrativo.

TRAVELLING. *Es un término tomado del lenguaje cinematográfico, y consiste en un plano largo en el que la cámara se va moviendo, mientras capta un determinado objeto en una única toma.*

VELOCIDAD DEL RELATO. *Llamamos* velocidad del relato *a la correspondencia establecida entre la duración de los acontecimientos en la* historia *(el tiempo que han tardado en producirse) y su extensión en el* discurso narrativo *(el espacio que el autor emplea en contarlos). Puede denominarse también* ritmo narrativo.

VERBUM DICENDI. *Reciben esta denominación los verbos de habla, es decir, aquellos verbos que sirven para introducir en el enunciado las palabras de determinado personaje. Verbos de este tipo son: decir, hablar, pensar, etc.*

VERBUM SENTIENDI. *Es todo verbo de percepción, del tipo mirar, observar, etc., del que podría depender una secuencia descriptiva.*

VERSIÓN INTERTEXTUAL. *Es un tipo de* intertextualidad *en que alude a un texto anterior para ofrecer una reinterpretación libre del texto tomado como referencia.*

VOZ. *Es una de las tres grandes categorías narrativas que se dan en el estudio del* discurso narrativo *(las otras dos son el* tiempo *y el* modo*). Señala al emisor y al receptor del* relato. *Marca las relaciones entre* narración *y* relato, narración *e* historia. *Se ocupa de estudiar los fenómenos relacionados con la* narración *y las circunstancias o circunstantes que rodean este hecho de comunicación, es decir, el sujeto que se «responsabiliza» de ello, el destinatario de la* enunciación, *así como las relaciones establecidas entre todos estos factores y las que cada uno de ellos establece a su vez con el enunciado, lugar donde tales relaciones se ven reflejadas.*

[illegible]

Sentido figurado [illegible]

Voz. Es una de las tres grandes categorías [illegible]

[illegible] en voz alta: el personaje [illegible] que de sí mismo. Tiene una estructura lógica más trabada que otros tipos de monólogo interior y está próximo a la digresión reflexiva.

Sumario. Es un movimiento que se caracteriza por una condensación de acontecimientos en un espacio más bien reducido. En él se da un progreso efectivo de la historia que no se corresponde con un progreso similar del relato: un período de tiempo largo se expresa en el texto con muy pocas líneas. Su cometido habitual es unir dos escenas.

Tiempo. Es una de las tres grandes categorías narrativas que se dan en el estudio del discurso narrativo (las otras dos son el modo y la voz). Atañe a las relaciones temporales que se pueden dar en el discurso. Marca las relaciones establecidas entre historia y relato.

Tiempo de la historia. Es el tiempo referencial del discurso narrativo: los acontecimientos se sitúan linealmente en él, según un orden lógico-temporal. Es el tiempo que constituye el punto de referencia de la [illegible].

Tiempo de la narración. Es el que se ocupa de mostrar la distancia temporal que separa al narrador de los hechos que cuenta.

Tiempo del relato. Es el que configura, el que da forma a la historia desde el punto de vista narratológico. Es, por lo tanto, el tiempo interno del discurso narrativo.

Travelling. Es un término tomado del lenguaje cinematográfico, y consiste en un plano largo en el que la cámara se va moviendo, mientras capta los determinados objetos en una misma toma.

Velocidad del relato. Llamamos velocidad del relato a la correspondencia establecida entre la duración de los acontecimientos en la historia (el tiempo que han tardado en producirse) y su extensión en el discurso narrativo (el espacio que el autor emplea en contarlos). Suele denominarse también ritmo narrativo.

# ÍNDICE ONOMÁSTICO

# ÍNDICE TOPONÍMICO

## COLECCIÓN
## INDIOS DE AMÉRICA

Antropología del indio americano.
Inmigraciones prehistóricas.
Esquimales.
Los indios del Canadá.
Los indios de los Estados Unidos anglosajones.
Los indios de los Estados Unidos hispánicos.
Los indios de México.
Los indios de Centroamérica.
Los indios de Guatemala.
Los indios de las Antillas.
Los indios de Venezuela.
Los indios de Colombia.
Los indios de Ecuador.
Los indios del Perú.
Los indios de Bolivia.
Los indios de Chile.
Los indios de Argentina.
Los indios de Uruguay.
Los indios del Paraguay.
Los indios de Brasil.
Los indígenas de Filipinas.

## COLECCIÓN
## LAS ESPAÑAS Y AMÉRICA

Galicia y América.
Asturias y América.
Cantabria y América.
Vascongadas y América.
Navarra y América.
Rioja y América.
Aragón y América.
Cataluña y América.
Valencia y América.
Baleares y América.
Murcia y América.
Andalucía y América.
Canarias y América.
Extremadura y América.
Castilla y América.
Madrid y América.

COLECCIÓN
CIUDADES DE IBEROAMÉRICA

Ciudades precolombinas.
La fundación de las ciudades hispanoamericanas.
México.
La Habana.
Caracas.
Bogotá.
Quito.
Río de Janeiro.
São Paulo.
Lima.
Buenos Aires.
Santiago de Chile.
Manila.
Lisboa.
Madrid.
Sevilla.
Barcelona.
Procesos de urbanización y modelos de ocupación del espacio en América del Sur.
El impacto de la urbanización de los centros históricos de América Latina.

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de Mateu Cromo Artes Gráficas, S. A.
en el mes de noviembre de 1991.

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de Mateu Cromo Artes Gráficas, S. A.
en el mes de noviembre de 1991.

El libro *El lenguaje literario de la «nueva novela» hispánica,* de Alfonso Sánchez-Rey, forma parte de la Colección «América 92», dirigida por el profesor Miguel Ángel Garrido, Catedrático e Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

COLECCIÓN IDIOMA E IBEROAMÉRICA

- El lenguaje literario de la «nueva novela» hispánica.

*En preparación:*

- Americanismos en la lengua española.
- Historia cultural del portugués en el Brasil.
- El español de América.
- Los orígenes del español de América.
- La crítica literaria hispánica, hoy.
- El español en el Caribe.
- Comunicación verbal y no verbal entre españoles e indios.
- El español en tres mundos.
- El español de los Estados Unidos. El lenguaje de los hispanos.

DISEÑO GRÁFICO: JOSÉ CRESPO

La Fundación MAPFRE América, creada en 1988, tiene como objeto el desarrollo de actividades científicas y culturales que contribuyan a las siguientes finalidades de interés general:

Promoción del sentido de solidaridad entre los pueblos y culturas ibéricos y americanos y establecimiento entre ellos de vínculos de hermandad.

Defensa y divulgación del legado histórico, sociológico y documental de España, Portugal y países americanos en sus etapas pre y postcolombina.

Promoción de relaciones e intercambios culturales, técnicos y científicos entre España, Portugal y otros países europeos y los países americanos.

MAPFRE, con voluntad de estar presente institucional y culturalmente en América, ha promovido la Fundación MAPFRE América para devolver a la sociedad americana una parte de lo que de ésta ha recibido.

Las *Colecciones MAPFRE 1492*, de las que forma parte este volumen, son el principal proyecto editorial de la Fundación, integrado por más de 250 libros y en cuya realización han colaborado 330 historiadores de 40 países. Los diferentes títulos están relacionados con las efemérides de 1492: descubrimiento e historia de América, sus relaciones con diferentes países y etnias, y fin de la presencia de árabes y judíos en España. La dirección científica corresponde al profesor José Andrés-Gallego, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

EDITORIAL
MAPFRE

